

普通高等教育“十三五”规划教材

# 影视导演新编

主 编：孙云宽

副主编：刘新阳 李艳英 逢格炜

参 编：陈小萍 王 虎 刘 峰 任占涛

邱修海 黄 瑛 杨晓娜

電子工業出版社

Publishing House of Electronics Industry

北京 • BEIJING

## 内 容 简 介

本书紧贴最新发展趋势,全面梳理在影视艺术与技术数字化变革过程中,“导演”在影视创作中的美学观念、创作思维、创作方法、创作模式的变化以及新艺术和技术实践对导演能力的要求的变化,力求系统、全面地描述数字技术时代的影视导演基本知识和基本技能。本书内容主要包括实现导演梦,导演的工作,导演的美学观念,导演的创作语言,导演的创作技巧,导演的创作风格。

该书可供各大专院校相关专业作为教材使用,也可作为从事相关工作人员的参考用书。

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。  
版权所有,侵权必究。

## 图书在版编目(CIP)数据

影视导演新编/孙云宽主编. —北京:电子工业出版社, 2017.5  
ISBN 978-7-121-31451-3

I. ①影… II. ①孙… III. ①电影导演—高等学校—教材②电视—导演艺术—高等学校—教材 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 095305 号

策划编辑:赵玉山

责任编辑:赵玉山

印 刷:

装 订:

出版发行:电子工业出版社

北京市海淀区万寿路 173 信箱 邮编 100036

开 本:787×1 092 1/16 印张:12 字数:250 千字

版 次:2017 年 5 月第 1 版

印 次:2017 年 5 月第 1 次印刷

定 价:35.00 元

凡所购买电子工业出版社图书有缺损问题,请向购买书店调换。若书店售缺,请与本社发行部联系,联系及邮购电话:(010) 88254888, 88258888。

质量投诉请发邮件至 zlts@phei.com.cn, 盗版侵权举报请发邮件至 dbqq@phei.com.cn。

本书咨询联系方式:(010) 88254556, zhaoy@phei.com.cn。



# 前言

电影、电视是一门综合艺术，是各个艺术部门、各类创作人员集体创作的结晶。导演是这个创作集体的核心，导演的工作往往决定着一部影片的成败。然而，成为一名优秀的导演并非易事。正如法国电影理论家让·米特里所说：“如果导演不想当一名工头，希望成为一位创作者，那么，在各类艺术职业中，导演行当肯定是最艰难的职业之一。”<sup>1</sup>导演不仅要懂得一套组织创作的规则和方法，熟悉电影创作的整个流程，还要懂得文学、心理学等知识和理论，熟悉大众文化的发展和变化。

21 世纪以来，随着好莱坞《指环王》、《钢铁侠》、《蜘蛛侠》、《变形金刚》、《阿凡达》等商业大片的上映，数字电影制作技术已经发展成熟。近年来，国产商业大片也深受好莱坞商业电影的影响，大量运用数字技术，制作出了令人眼花缭乱的视觉效果。数字技术已经成为影视制作中最重要的技术之一，它改变了传统影像和声音的生成方式，成为影像和声音创作的重要方式。数字技术不仅引起了影视制作技术的变革，也彻底改变了传统影视的发行方式和放映方式。数字技术给影视艺术带来的变革对导演的能力和知识体系提出了新的要求。

本书在编写中力求紧贴最新发展趋势，即影视艺术与影视技术紧密融合的趋势，全面梳理在影视艺术与技术数字化变革过程中，“导演”在影视创作中的美学观念的变化、创作思维的变化、创作方法的变化、创作模式的变化以及新艺术和技术实践中对导演能力的要求的变化，力求系统、全面地描述数字技术时代的影视导演基本知识和基本技能。

本书采用美学观念与创作思维——创作模式——创作方法——创作技巧——创作形式与风格的逻辑展开编写，在这一逻辑框架中全面展示数字技术的飞速发展对影视导演基本知识和基本能力的要求。本书在编写上力求先进性、科学性、实用性，即把最新的变化和要求准确、严谨、规范地描述出来，教材内容与业界的发展和目前的影视创作相吻合。

本书力求适应应用型影视人才培养的需要，大幅提高学生在导演方面的基本能力，使学生能够适应影视业界的需要；本书力求深入浅出，方便学生的学习，能够提高学生的学习兴趣，同时还能够给学生提供充足的思考空间，为学生以后的学习打下

1 (法) 米特里. 电影美学与心理学[M]. 崔君衍, 译. 南京: 江苏文艺出版社, 2012: 29.

基础。

本书写作任务的具体分工如下：

引言、第一章：刘新阳（青岛农业大学）、孙云宽（青岛农业大学）；

第二章：李艳英（青岛农业大学）、邱修海（南京师范大学）；

第三章：黄瑛（广西财经学院）；

第四章：杨晓娜（鲁东大学），逢格炜（青岛农业大学）；

第五章：刘峰（上海理工大学），任占涛（华东师范大学）；

第六章：陈小萍（山东传媒职业学院），王虎（山东师范大学）。

孙云宽（青岛农业大学）、刘新阳（青岛农业大学）负责全书的组织编写和统稿工作。

# 目 录

第一章 实现导演梦.....	(1)
第一节 导演的历史 .....	(1)
一、导演的由来 .....	(1)
二、影视的作者——导演 .....	(6)
第二节 产业中的导演 .....	(8)
一、导演的分类 .....	(8)
二、导演的魅力 .....	(14)
三、优秀导演的特征 .....	(16)
第三节 实现导演梦 .....	(21)
一、导演是可以学成的 .....	(21)
二、实现导演梦所需的基本素质 .....	(22)
三、数字技术下导演的生存 .....	(23)
第二章 导演的工作.....	(25)
第一节 开发剧本阶段：好的剧本哪里来 .....	(25)
一、商业片还是艺术片 .....	(25)
二、主题 .....	(30)
三、人物与冲突 .....	(36)
第二节 筹备阶段：融资哪里来、剧组哪里找 .....	(41)
一、到哪里找投资 .....	(41)
二、剧组如何构成 .....	(46)
第三节 拍摄阶段：我要这样的镜头 .....	(51)
一、导演组的分工 .....	(51)
二、摄影师如何拍摄 .....	(55)
三、演员如何表演 .....	(59)
四、实拍不到的镜头怎么办 .....	(64)
第四节 后期阶段：影片的节奏 .....	(68)
一、画面的剪辑 .....	(69)
二、声音的剪辑 .....	(72)
第三章 导演的美学观念.....	(77)
第一节 商业片导演的美学观念 .....	(77)
一、商业片导演的代表 .....	(77)
二、商业片导演的美学观念概述 .....	(79)
三、商业片导演美学观念的演变 .....	(82)
第二节 艺术片导演的美学观念 .....	(85)
一、艺术片导演的代表 .....	(86)
二、艺术片导演的美学观念概述 .....	(88)

三、艺术性导演美学观念的演变 .....	(92)
第三节 对两类美学观念的评价 .....	(95)
一、如何评价两类美学观念 .....	(95)
二、两类美学观念对新电影技术的态度 .....	(97)
三、两类美学观念对影视文化的构建 .....	(100)
第四章 导演的创作语言 .....	(103)
第一节 视觉语言 .....	(103)
一、影像语言 .....	(103)
二、画面的构成方式 .....	(104)
三、画面分析 .....	(108)
四、影像特征 .....	(116)
五、影像功能 .....	(120)
第二节 听觉语言 .....	(121)
一、电影中声音的出现 .....	(121)
二、电视中声音的重要性 .....	(123)
三、声音的构成 .....	(123)
四、声音的存在形式 .....	(127)
第三节 声画关系 .....	(129)
第五章 导演的创作技巧 .....	(135)
第一节 故事的技巧 .....	(135)
一、故事的奇观 .....	(136)
二、叙述的技巧 .....	(138)
三、故事技巧的发展方向 .....	(142)
第二节 影像的技巧 .....	(143)
一、影像的节奏 .....	(143)
二、影像的奇观 .....	(146)
三、影像的核心——运动 .....	(148)
第三节 声音的技巧 .....	(151)
一、音乐的戏剧性 .....	(152)
二、噪声与无声 .....	(154)
三、声音的奇观 .....	(158)
第六章 导演的创作风格 .....	(160)
第一节 导演的创作风格与构成要求 .....	(161)
一、风格即人 .....	(161)
二、什么是导演的创作风格 .....	(162)
三、导演创作风格的构成要素 .....	(167)
第二节 导演的创作风格与时代文化潮流的关系 .....	(175)
一、艺术风格的多样性及其成因 .....	(175)
二、导演风格的民族性和时代特色 .....	(176)
三、导演个人独特的审美风格 .....	(180)
四、导演的创作风格的突破 .....	(182)

# 第一章

## 实现导演梦

# 1

### 第一节 导演的历史

#### 一、导演的由来

##### (一) 戏剧导演的历史

很多人对“导演”这一职业有一定的了解：导演是影视创作中一个重要的角色，负责召集剧组，阐述剧情，对剧本进行电影化处理，制定拍摄计划，确定道具、服装、拍摄地，指导表演，组织摄影录音、后期剪辑等，为整部电影的艺术质量负责。这样的认识，完全正确。然而对一个学习导演知识的专业学生来说，仅了解这些是远远不够的。我们需要站在更宏大、更高远、更深刻的角度来认识“导演”。

在开始学习如何成为一名合格的影视导演之前，我们先追溯历史，看看“导演”是怎样出现的。这不仅可以帮助我们更好地了解导演这个职业、导演的工作职责，还能够帮助我们了解导演在人类艺术史中的坐标，看到导演这一职业背后蕴藏的人类艺术发展的图谱。可以肯定的是，导演不是从来就有的，也并非起源于影视行业，导演是在人类戏剧艺术实践的历史长河中产生和分化出来的。这里我们主要有两个问题，一是导演（Director）一词是从哪里来的，二是导演作为一种职业是什么时候出现的。

电影诞生于欧洲，我们不妨从欧洲探寻导演和电影导演的历史足迹。

位于浪漫的爱琴海西岸、巴尔干半岛南端的希腊是欧洲文明的摇篮，也是欧洲戏剧的发源地。“公元前 560 年，僭主庇西士特拉妥把农村祭祀礼仪中的酒神祭典搬到了雅典城里，并加演一种与传统礼仪活动很不一样的节目，几经沿革，形成了完整的戏剧形式。”<sup>1</sup>当时戏剧受到了古希腊奴隶主民主制下的执政者和普通公民的喜爱，“看戏”成为古希腊公民的一项重要活动，戏剧在古希腊迅速发展起来。随着戏剧的兴起，古希腊涌现出了一批优秀的剧作家，如三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯和喜剧家阿里斯托芬等。这些剧作家为古希腊戏剧留下了《被缚的普罗米修斯》、

1 余秋雨. 中国戏剧史[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2013: 10-11.

《俄狄浦斯王》、《希波吕托斯》、《和平》等伟大的作品，推动古希腊戏剧走向繁荣。

古希腊的戏剧演出在宏大的露天剧场举行，观众规模非常大，但在古希腊，戏剧在演出时并没有非常明确的分工，连演员都是半职业的。在古希腊的戏剧演出中剧作家的地位非常重要。在古希腊，剧作家也被称为“教师”<sup>1</sup>，他们往往身兼数职，既是自己戏剧作品的编剧，也是自己作品演出时最重要的组织者，同时还是导演、作曲、演员，很多剧作家，例如埃斯库罗斯和索福克勒斯，直接参演自己的戏剧作品。在古希腊，剧作家不仅要亲自演出，还要指导其他演员的表演，此时真正意义上的导演并未出现。

公元前3世纪至公元前2世纪，古罗马帝国崛起。在长期的军事扩张中，古罗马帝国取得了地中海的霸权，征服了古希腊，致使古希腊文明的光辉迅速泯灭。在军事上，古罗马帝国征服了古希腊的土地，但在文化上，古罗马帝国却被古希腊文化深深地影响着。被古罗马帝国俘虏的古希腊奴隶将戏剧带到了古罗马，戏剧在古罗马帝国扎根。古罗马戏剧也有悲剧和喜剧，可惜悲剧失传，只有喜剧流传了下来。古罗马的戏剧在某种程度上发展了古希腊戏剧，例如更重视对话，舍弃了古希腊戏剧中常用的歌队合唱，允许女演员登台表演等，但在整体的艺术水平上，古罗马戏剧不及古希腊戏剧。这一时期导演还未从众多戏剧参与者中分化出来。

在漫长的中世纪，欧洲戏剧主要是宗教戏剧。这些宗教戏剧在内容上以耶稣诞生、受难、复活等宗教故事为主，形式上以神秘剧、奇迹剧和道德剧为主。尽管这些宗教戏剧的艺术成就并不高，但这些宗教戏剧的演出非常复杂，往往需要繁复的舞台设计、细致的舞台效果等，这使得“导演”的工作尤为重要。如图1-1所示，这是一部名为《圣阿波罗尼亚之殉难》（*The Martyrdom of Saint Apollonia*）的戏剧演出时的画作。从绘画中可以看出，这部戏剧参演人员众多，舞台布景复杂。站在舞台中央，一手拿着写有台词的本子，一手拿着指挥棒的人并不是演员，而是当时的戏剧“导演”。那时的导演更像是现在的乐队指挥，他在戏剧演出中指导演员进行表演，除此之外他还要负责监督舞台搭景、幕间报幕等工作。

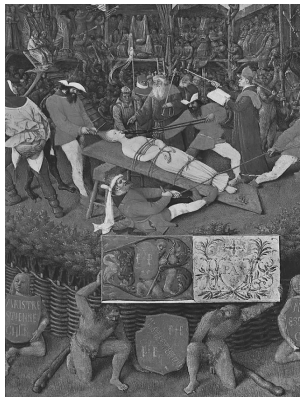


图 1-1 *The Martyrdom of Saint Apollonia*

1 John Russell Brown. *The Oxford Illustrated History of Theatre*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1995: 18.



从文艺复兴时期一直到 19 世纪, 演员经理承担着导演的工作。演员经理通常是一名资深演员, 负责管理剧团、挑选剧目、演出剧目的责任。但 19 世纪之前的欧洲戏剧舞台演出依旧缺乏有效的统一组织和管理。以话剧为例, 在 19 世纪之前, “欧洲的舞台演出多半是: 演员只管演他的戏, 美术家只顾画他的画, 互不干涉, 各自为政, 整个演出四分五裂, 杂乱无章。”<sup>1</sup>显然, 戏剧舞台需要一个专职的人员来负责组织和管理工作, 并建立与戏剧舞台演出规律相符合的工作规范, 这样才能充分调动、组织各种舞台艺术元素来提高戏剧的艺术表现力和感染力。

现代戏剧导演诞生于 19 世纪末。1874 年 5 月 1 日是导演史上重要的一天。这一天, 德国人萨克斯·梅宁根公爵编排的戏剧在德国首都柏林上演, 取得了巨大的成功。这次演出的成功得益于戏剧组织人——梅宁根公爵具有戏剧监督人和导演者的权威, 他“对演出的每一瞬间进行有效控制, 对灯光、服装、化装、舞台设置的最小细节作出了有价值的解释, 以及实施广泛的纪律和高度的组织等。”<sup>2</sup>梅宁根公爵的剧团有着铁一样的纪律, 梅宁根公爵控制着包括表演在内的一切戏剧舞台元素, 比如他把演员视为可随意使用的戏剧材料, 而不是依靠演员个人随意发挥的表演才能。梅宁根公爵是导演史上第一位有卓越成就的导演者, 他掀开了戏剧创作新的篇章, 1874 年 5 月 1 日也被称为“导演誕生日”。

在 19 世纪末的欧洲戏剧舞台上, 通过后镜式舞台制造幻觉的活动场景的舞台效果早已出现, 比如电闪雷鸣、狂风骤雨等; 舞台透视学兴起, 舞台布景更加精致、逼真、奇幻, 能够模拟出现实生活中的各种景象, 比如宏大的建筑; 参演成员人数庞大, 舞台演出非常复杂。与此同时, 欧洲戏剧家对戏剧艺术实践的认识也提升到了一个新的高度。英国戏剧家戈登·格雷(1892—1944)在《论剧场艺术》(1905)一文中指出: “戏剧艺术既非表演, 也非剧本, 也不是布景或舞蹈, 但包含了组成这些的一切因素: 动作, 它是表演的精髓; 语言, 它是剧本的实体; 线条和色彩, 它是布景的核心; 节奏, 它是舞蹈的真正实质所在。不论哪一个因素都不比其他的更重要些, 正像对一个画家来说, 没有一种颜色会比其他的颜色更重要, 对一个音乐家来说, 没有一个音符会比其他音符重要一样。”<sup>3</sup>戈登·格雷站在俯瞰整个戏剧舞台演出的高度, 总结出了戏剧舞台演出的规律, 即这是一项具有内在统一性的综合艺术, 忽视了这种统一性, 戏剧演出将紊乱不堪。戏剧舞台演出的发展以及对戏剧舞台演出实践的认识, 催生了专职的导演, 他要能够综合协调整部戏剧舞台表演、布景等艺术效果。

通过长期的戏剧舞台演出实践, 以德国人马克斯·莱因哈特(Max Reinhardt)为代表的现代戏剧导演最终确立了现代戏剧导演的职责, 也是现代戏剧导演的工作规范。莱因哈特的导演规范“首先就是整理‘演剧脚本’。在‘演剧脚本’内, 他把剧

1 周特生. 导演的继承与发展[J]. 艺术百家, 1988(03): 60.

2 [美]海兰·契诺伊. 导演者的出现——简明插图导演史[J]. 戏剧艺术, 1981(01): 149.

3 余秋雨. 中国戏剧史[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2013: 422.

本完完全全地解释出来，无论大点或小点，每幕的情绪，每幕中的每段说话，及说话中的每句子，都加以一种指示，使人一读就懂。至于说话的姿势，演员的位置，内在的感觉，停顿的用意，同演员之间的关系，都是用着清楚的句子，说得非常明了恰当。每幕的布景、音乐、衣裳的样式，都注明得井井有条。每幕中演员的走路，不但有说明，且具有活动的图式。”<sup>1</sup>显然，现代戏剧导演较之前的戏剧导演有两个明显的特征，一是现代戏剧导演的工作更加细化，形成了一个独立的、具有很强专业性的职业；二是现代导演使戏剧演出更加组织化，形成了系统的导演方法和规范。

## （二）电影导演的历史

19 世纪末，现代戏剧导演的出现，顺应了戏剧舞台对这一职业的需要，戏剧导演成为戏剧艺术的主导者，这使得戏剧艺术迈向了一个新纪元。也正是在这一时期，电影诞生了。1895 年 12 月 28 日，在法国巴黎卡普辛大街 14 号大咖啡馆中，路易·卢米埃尔和奥古斯特·卢米埃尔放映了他们拍摄的《工厂大门》、《火车进站》等影片，这一天被世界电影史学家公认为电影的诞生日。很快，导演成为电影艺术以及后来的广播艺术、电视艺术的主导者。

早期的电影大多是非虚构的或实况记录，比如提供异地景观的“景观片”和记述新闻事件的“时事片”。卢米埃尔兄弟的影片大多属于这一类。这类影片没有场面调度，也没有专职的演员，它们多是由卢米埃尔兄弟的亲戚、雇工或朋友来演出的，这使得卢米埃尔兄弟的电影具有了“现实主义”的意义。但在电影艺术手法上，卢米埃尔兄弟并没有取得太大成就，其艺术手法仅仅限于题材选择、构图和照明的活动照片，其表现手法多是平铺直叙。卢米埃尔兄弟还没有导演意识，“停留在某种技术水平上的卢米埃尔的现实主义却未能给予电影以它所应当具备的主要艺术手法”<sup>2</sup>，因此用“电影机的发明者”来称呼他们更加贴切。

早期的电影中也有故事片，但早期的故事片导演对电影的艺术规律并没有完全掌握，他们的创作思维和创作方法大多来源于戏剧，借用大量戏剧舞台的技法进行表演和拍摄。在早期的电影拍摄中，演员的动作表情都是非常夸张的，仿佛是为了让后排的观众能够看清楚，摄影机则静止不动地拍摄戏剧舞台上的表演，摄影机只是一台记录戏剧舞台演出的机器。早期的故事片导演更像是戏剧导演。最有名的早期电影导演是法国人乔治·梅里爱，他“系统地将绝大部分戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置，以及景或幕的划分等，应用到电影上来”<sup>3</sup>，这些方法直到现在还在电影中应用。乔治·梅里爱还发明了停机再拍、叠印、多次曝光等摄影特技，并在蒙太奇方法上进行了开拓，例如将从厨房走出来的灰姑娘和走进舞厅的灰姑娘连

1 周特生. 导演的继承与发展[J]. 艺术百家, 1988 (03): 60.

2 [法]乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭, 胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1995: 20.

3 [法]乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭, 胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1995: 25.

接在一起,实现了“场面的转换”<sup>1</sup>,拍摄出了《月球旅行记》(1902年)这样伟大的作品。但乔治·梅里爱拘泥于戏剧的方法,甚至布景、服装、人物出场都与戏剧相同,他拍摄的电影画面也和戏剧的场面完全相同,没有视角的变化。乔治·梅里爱没有将戏剧导演的思维转变成电影导演的思维,没有真正发现电影的艺术规律,没有电影艺术语言的直觉。

其实在电影诞生初期,电影的社会地位非常卑微,很多理论家和社会上流人士把电影视为娱乐场和马戏棚中的杂耍,并没有把电影当作一门艺术。1911年意大利诗人乔托·卡奴杜发表了《第七艺术宣言》,宣称电影是吸收了建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈六种艺术元素后,经过融合,形成的一门崭新的艺术。这一宣言“不仅为电影成为艺术作了有力的呐喊,同时也为电影跻身于艺术的殿堂,确立电影的艺术地位,铺平了道路并奠定了基础。”<sup>2</sup>电影走向艺术殿堂的过程中,理论界的呐喊固然重要,然而真正把电影推向艺术殿堂的是电影创作实践,以及在此过程中出现的一批与戏剧作品存在本质区别的电影作品和与戏剧导演存在本质区别的电影导演。

在20世纪初蓬勃的电影实践中,电影摄影师通过“创造性的尝试”和“意外的发现”等方式,发现了电影所具有的巨大潜力。例如乔治·梅里爱在一次拍摄意外中发现了剪辑技术。当时正在拍摄的胶片突然被卡住,一段时间后又恢复正常,乔治·梅里爱从这段胶片中发现了一个神奇的效果,胶片卡住时先前拍摄的影像突然消失,被后面正常拍摄的影像取代。随着蒙太奇、移动摄影、特写镜头等电影技巧的不断完善,电影艺术语言走向成熟,电影艺术从戏剧艺术的背影里走出来。电影的艺术规律逐渐被那些出色的电影导演所掌握。

在这一时期,最出色的导演是美国人D·W·格里菲斯,他导演了电影史上非常重要的两部电影《一个国家的诞生》(1915年2月8日上映)和《党同伐异》(1916年9月5日上映)。在这两部电影中,格里菲斯担任了多方面的工作,他指导演员表演,指导布景、服装、摄影和音乐的设计,这似乎与现代戏剧导演的工作相同。然而格里菲斯在影片中对蒙太奇这一电影艺术语言的运用已经达到了炉火纯青的地步,如《党同伐异》中著名的“最后一分钟营救”段落,格里菲斯运用“交叉蒙太奇”创造了时间、空间、动作的“三多样律”<sup>3</sup>,这与戏剧经典的“三一律”相矛盾,这是格里菲斯与戏剧导演在创作上最大的不同。格里菲斯的电影与戏剧有着本质的区别。自此人们开始重视“蒙太奇”、“镜头”这些概念。在20世纪20年代,苏联的库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金等年轻导演将这些概念上升到理论层面,形成了著名的“蒙太奇学派”。

格里菲斯的创作实践在电影艺术的历史上具有开创意义,他因此被称为“电影之

1 [法]乔治·萨杜尔.世界电影史[M].徐昭,胡承伟,译.北京:中国电影出版社,1995:25.

2 王心语.影视导演基础[M].北京:中国传媒大学出版社,2009:7.

3 [法]乔治·萨杜尔.世界电影史[M].徐昭,胡承伟,译.北京:中国电影出版社,1995:145.

父”。格里菲斯确立了电影导演在电影创作中的一项重要原则，即运用电影语言构建电影艺术的魅力，运用电影语言展现导演者的创造力。这是后来的电影导演都要遵循的工作原则。格里菲斯开启了电影创作的新篇章，也开启了电影导演的新篇章。“真正的‘电影艺术’是从格里菲斯开始的”<sup>1</sup>，真正意义上的“电影导演”也是从格里菲斯开始的。

### （三）“导演”一词的表述

我们熟知“导演”一词的英文是 Director，这一表述方法来源于美国，而在英国则习惯上用 Producer。这一术语是在 19 世纪末才具有了其现在戏剧上的含义。当电影诞生后，这一术语又从戏剧领域传递到了电影领域。

中文“导演”一词来源于中国早期电影文化传播的奠基者陆洁及其参与编辑的《影戏杂志》。陆洁（1894—1967），又名陆涵章，江苏嘉定（今上海市嘉定区）人。青年时代陆洁供职于上海基督教青年会，在这一期间，他对电影产生了浓厚的兴趣，开始参与编辑电影刊物、撰写电影剧本；20 世纪三四十年代，陆洁经营了联华影业公司二厂和文华影业公司；建国后，陆洁先后担任了国营上海联合电影制片厂第一摄影场场主任、上海电影制片公司顾问、上海电影局最高顾问的职务。可以说，陆洁是早期中国电影的“多面手”。在 1921 年中国最早的电影刊物——《影戏杂志》创办时，陆洁负责该刊物的编辑翻译工作，他在电影专业语汇的引进和“跨语际”转译方面做出了很大的贡献。

有关“导演”这一电影“术语”，陆洁在日记中这样记载：“导演一词，编稿时正对此找不到适当可用之字，恰巧接友人来信，告我在某小学当教习，即由教习两字联想到用此一词。”由“教习”是“教”育学生学“习”，延伸到“导演”是指“导”电影“演”出，陆洁的灵光一现竟成就了“Director”的历史性诠释。陆洁在《影戏杂志》第一卷第一号的《宝石奇案》影片介绍中，第一次使用了“导演者乔治·马歇尔（George Marshal）”的表述，而“导演”一词也被广泛使用于《影戏杂志》的其他文章中，可见在当时的作者群体中对此已达成共识。此外，“明星”（“Star”的转译）一词也是首次在报刊中出现，《影戏杂志》中对有一定知名度的欧美电影演员都称其为“明星”。<sup>2</sup>国产电影第一次使用“导演”一词是在 1924 年上映的影片《人心》中。该片由陆洁担任编剧，顾肯夫担任导演。陆洁创译和规范的“导演”、“明星”等电影基本词汇，成为了中国电影对这些职业的统一表述，并沿用至今。

## 二、影视的作者——导演

当初学者走进电影拍摄现场时，会发现眼前的景象是杂乱无章的。拍摄现场的地

1 尹鸿. 当代电影艺术导论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2007: 267.

2 陈刚. 陆洁: 早期中国电影的“多面手”[J]. 电影艺术, 2008(04): 80.

面上布满了各种电缆，演员和工作人员都行色匆匆。摄影组在摄影师的领导下已经调试好了摄影机，并为即将开拍的场景确定好了机位，灯光师正在对灯光的位置和角度做最后的处理；录音师正在指导几位话筒员给每位演员安装一只无线话筒，还有一些话筒员在根据灯光师架设灯光的位置和角度，确定拍摄时钓竿话筒的位置和移动的方向，以免钓竿话筒及其阴影出现在电影画面里；化妆师正在给演员做最后的修饰。在拍摄现场，还有一些工作人员正在向一位负责人询问各种问题，如道具的摆放、演员的台词、拍摄场地声音控制等。这位负责人迅速回答这些工作人员的问题，给他们清晰的指示。很快拍摄时间临近，拍摄场地安静下来，工作人员各就各位，场记在镜头前举起场记板，一个人高喊：“预备！”然后那位负责人命令：“开拍”。这位负责人是拍摄现场的核心，他负责阐释剧情、组织拍摄、艺术处理等，这位负责人就是“导演”。

我们知道，电影是集体创作的综合艺术，电影导演则是影片集体创作的领导者。电影导演最重要的工作就是领导剧组的各个部门和演员将电影剧本视觉化和听觉化，导演要做出关于表演、布景、服装、摄影、灯光、录音、剪辑、配乐等的主要决定，并指挥各部门的工作人员来实施他的决定，他要为集体创作的电影作品的视听效果负责。

因此，绝大多数电影研究者认为，导演是电影的主要“作者”。在电影研究中，研究者往往对某一部电影的导演研究极为深刻，但对这部电影的剧本作者、制片人、摄影师、剪辑师、录音师等往往研究较少甚至没有研究。电影研究者往往对电影史上的著名导演如数家珍，但对电影的其他参与者几乎没有了解。比如 1986 年上映的《芙蓉镇》，大家对导演谢晋了解很多，但很多人对摄影师卢俊福知之甚少；1994 年上映的美国电影《阿甘正传》，大家对导演罗伯特·泽米吉斯非常熟悉，但很少有人对摄影师唐·吉伯斯或者剪辑师亚瑟·施密特有很多的研究。这些研究主要是基于“导演经常是最能控制电影视听效果的人物”<sup>1</sup>建立起来的。

然而在电影业界，由于涉及经济利益，对电影作者的认定要复杂得多，对于“谁是电影的作者”这个问题是比较难回答的。目前世界各国根据各自的著作权法，对电影作者进行规定。2002 年欧盟委员会宣布，欧盟成员国“承认影视作品的导演拥有作者版权”，欧洲制作的电影在字幕中一般会标明这部电影是哪位导演的作品。例如，2002 年上映的由罗曼·波兰斯基导演的影片《钢琴师》，在片尾字幕中标明这部电影是“罗曼·波兰斯基的电影”（*A Roman Polanski Film*）。在美国，根据《美国版权法》第二章“版权的所有权与版权的转让”第 201 条的规定，雇佣作品的著作权属于“雇主或委托作品创作的其他人”，但“各方以签署的书面文件作出明确相反规定的除外”<sup>2</sup>。也就是说，在美国除非有明确的协议，一般情况下电影属于制片人或制

1 [美]大卫·波德维尔，克里斯汀·汤普森．电影艺术：形式与风格（8 版）[M]．曾伟祯，译．北京：世界图书出版公司北京公司，2008：38．

2 孙新强，于改之．美国版权法[M]．北京：中国人民大学出版社，2002：42．

片公司。例如，2009 年上映的詹姆斯·卡梅隆导演的电影《阿凡达》，在片尾字幕中标明这部电影是“光风暴娱乐公司产品”（A *Lightstorm Entertainment Production*）。我国的《著作权法》则兼顾了以上两种作法，一方面规定编剧、导演、摄影等属于影视作品的作者，编剧和词曲作者可以单独对各自创作的部分行使著作权；另一方面又通过“法律转让”的方式，将每个作者的著作权转让给了制片人享有，即将电影作品的整体著作权直接赋予制片人。

对电影作者的认定，除了与世界各国的法律传统有关，在某种程度上也反映了世界各国的电影制作传统和制作模式。欧盟拍摄的电影往往具有浓郁的独立电影的气质。一般独立电影会把艺术性放在第一位，需要导演的艺术创造力，因而导演对这一类型的电影艺术性具有权威性的控制力。所以欧盟将影视作品的作者版权赋予导演。而美国电影往往具有浓郁的商业电影的传统，获取经济利益是其根本属性。商业电影在制作过程中更加强调专业分工和专业合作，导演的控制力不如在独立电影中那么强，作为导演和剧组雇主的制片人由于开发、投资影片而被视为影视作品的著作权人。这种方式有利于影视作品的市场运作，能够最大限度地保护制片人的经济利益。

电影业界对电影作者的认定比较复杂。正如美国电影学者大卫·波德维尔在《电影艺术：形式与风格》所说，“在全世界，导演一般都被认为是关键人物……大多数情形下，是导演在塑造电影的独特形式与风格，而这两个元素是电影之所以能成为艺术的核心原因。”<sup>1</sup>

## 第二节 产品中的导演

### 一、导演的分类

上一节说到的导演主要是“电影导演”，其实与影视相关的“导演”远不止这一种类型。不同类型导演的工作模式存在很大的差异，这需要对导演的类型进行分类。导演的分类方法有很多。根据所从事的媒介类型的不同，导演可以分为电视导演和电影导演。电视节目类型和电影作品类型又是多样化的，因此电视导演和电影导演又可以进一步细分。

#### （一）电视导演

##### 1. 电视剧导演

电视剧是深受我国观众喜爱的一种电视艺术形式。我国电视剧产量巨大。2003

---

1 [美]大卫·波德维尔，汤普森．电影艺术：形式与风格（8版）[M]．曾伟祯，译．北京：世界图书出版公司北京公司，2008：4．

年,我国电视剧产量为489部、10381集,年产量首次超过万集;2007年,我国电视剧产量达529部、14670集,成为世界上第一大电视剧生产国。2014年,我国电视剧产量429部、15983集,电视剧产量总体平稳。我国电视剧行业涌现出了一大批优秀的电视剧导演和电视剧。如王扶林导演的电视剧《红楼梦》、《三国演义》,赵宝刚导演的《编辑部的故事》、《皇城根》、《永不瞑目》、《别了,温哥华》、《奋斗》、《我的青春我做主》,郭宝昌导演的《大宅门》,胡玫导演的《雍正王朝》,李少红导演的《大明宫词》,王文杰导演的《大染坊》,陈健、张前导演的《亮剑》,张新建、孔笙导演的《闯关东》,康洪雷导演的《士兵突击》、《我的团长我的团》,尚敬导演的《炊事班的故事》、《武林外传》等。

目前,我国电视剧在产业化、商业化的大背景下,呈现出两种景象,一方面电视剧题材、风格多样化;另一方面电视剧艺术水平下滑,电视剧精品稀缺。对于“电视剧艺术水平下滑”的问题,需要包括电视剧导演在内的创作团队以及电视剧产业内的管理、发行、播映各部门共同努力解决。

电视剧导演与电影导演的工作存在共同点,他们都是从剧本出发,形成他们的艺术构思,然后组织包括摄影、录音、演员、美术等专业人员在内的剧组来实现导演的艺术构思,最终通过镜头和声音的运用将导演的艺术构思呈现在观众面前。电视剧导演是电视剧创作的核心,他要对电视剧的思想性、艺术性负责。

电视剧导演与电影导演的工作存在不同点。这种不同点体现在创作思维和创作方法上。在创作思维上,由于电视剧篇幅较长,电视剧导演可以“细而全”地表现剧中人物,“娓娓道来”其中的故事;而电影篇幅较短,导演则必须“集中而激烈”地表现人物、展开叙事。在创作手法上,由于电视画面较小,电视剧导演相比电影导演更经常使用中、近景镜头,较少使用大远景和全景镜头,镜头切换节奏较慢等,因此电视剧的视听震撼力远不及电影。电视剧导演与电影导演的不同点主要是由电视和电影两种媒介的差异造成的。电视媒介画面较小,以家庭为单位连续观看;电影媒介画面大,以影院的模式集中观看。

## 2. 电视文艺节目导演

我国著名影视艺术学者仲呈祥教授对“电视文艺节目”和“电视综艺节目”的概念进行了界定,他认为:“电视文艺节目包括电视文学节目、电视音乐节目、电视戏曲节目、电视小品节目、电视曲艺与杂技节目、电视舞蹈节目和电视综艺节目。电视综艺节目是指由两种以上(含两种)的电视文艺节目综合成为一个有机整体的电视文艺节目。”<sup>1</sup>仲呈祥教授还认为,那些打着“综艺节目”的旗号,实为游戏、访谈、竞技、猜谜、“真人秀”等娱乐节目,这些不以艺术、审美价值为追求的节目,不能被称为“综艺节目”。仲呈祥教授对电视文艺节目和电视综艺节目的概念界定是建立在中国电视艺术实践分析基础之上的,是科学权威的。

1 仲呈祥. 中国电视文艺发展史[M]. 北京: 中国电影出版社, 2013: 4.

电视文艺节目最典型的代表就是电视综艺晚会，例如中央电视台从 1983 年开办至今的“春节联欢晚会”、2008 年北京奥运会开幕式晚会等。一台电视综艺晚会通常在 2 个小时以上，晚会节目样式广泛，歌唱、舞蹈、相声、戏曲、魔术、杂技等都是综艺晚会上常见的节目样式，这决定了电视综艺晚会导演与电视剧导演的工作完全不同。电视综艺晚会导演主要关注五个方面：一、晚会的主题与基调，比如节庆庆典晚会、纪念活动晚会、颁奖典礼晚会和大型活动开、闭幕式晚会有着不同的主题和基调；二、雅俗共赏的高质量的文艺节目；三、巧妙的节目编排与主持人串场；四、具有艺术性和创造力的舞台美术设计；五、晚会的现场直播。电视综艺晚会往往演出规模大、观众群大、社会影响大，对电视综艺晚会导演的要求非常高。要组织一台成功的电视综艺晚会，需要电视综艺晚会导演具有很强的艺术鉴赏力和创造力、思想情感把握力、领导组织协调能力和多年从事电视综艺节目创作的经验积累。

### 3. 电视专题片编导

中国传媒大学高鑫教授在《“电视纪录片”与“电视专题片”界说》一文中，对电视专题片的界定是“运用纪实手法，对社会生活的某一领域或某一方面，给予集中的、深入的报道，内容较为专一，形式多种多样，允许采用多种艺术手段表现生活的纪实性电视节目形态。”<sup>1</sup>电视专题片是一种非常重要的电视节目形态，优秀的电视专题片或具有一定的思想深度，或具有一定的文化深度，或具有一定的知识深度，或者三者兼具，它的内容往往深入浅出，形式比较灵活，能够拓展观众的认知能力。电视专题片的观众群一般比较固定。

目前电视专题片的创作非常活跃，很多电视栏目制作并播出电视专题片。例如中央电视台综合频道（CCTV-1）播出的法制栏目《今日说法》，中央电视台中文国际频道（CCTV-4）近年播出的《边疆行》、《远方的家·沿海行》、《江河万里行》、《北纬 30°·中国行》，中央电视台科教频道（CCTV-10）播出的《第十演播室》、《走近科学》，中央电视台农业军事频道（CCTV-7）播出的《致富经》、《农广天地》，中央电视台新闻频道（CCTV-新闻）播出的《面对面》等，都属于典型的电视专题片。

电视专题片的形式灵活多样，有社会调查型、访谈型、纪实型、科教型、服务型、特别节目直播报道型等。电视专题片在创作过程中有两个方面非常重要，一是选题，电视专题片的选题要选择大众关注的、具有实质意义的社会生活各领域的问题；二是深度，电视专题片的内容要集中，要有深度，能够抓住所报道对象的实质。对于电视专题片编导来说，要具备两方面的能力，一方面要对社会生活敏感，能够发现好的选题；另一方面要深入选题，通过实地采访、调查、研究、体验，对所报道的对象进行准确的、多层次的、多角度的、“点”“面”结合的深度叙述、分析和概括。

对于系列电视专题片，在创作时实行总编导负责制，各分集编导要在总编导的领导下，采用大致统一的表现手法，如统一风格的内容结构、画面造型、解说词、音乐、

1 高鑫. “电视纪录片”与“电视专题片”界说[J]. 中国广播电视学刊, 1992 (03): 34.



字幕等,形成统一的艺术风格,使各集既独自成章又有内在联系,能形成完整的、成体系的系列节目群。

#### 4. 电视娱乐节目编导

“电视娱乐节目”,顾名思义,是以娱乐观众为突出特征的电视节目形态。电视娱乐节目不同于电视文艺节目和电视专题片,它缺乏电视文艺节目的艺术性和电视专题片的深度,它的娱乐性是一种浅层的娱乐,停留在感官愉悦的层次。电视娱乐节目的内容多种多样,有游戏、选秀、竞技、竞猜、相亲、真人秀等类型,形式风格上以年轻时尚、激情快乐为主。21世纪以来,电视娱乐节目呈现出火爆的发展态势,逐渐成为中国各大卫视的“重头戏”。各大卫视为了扩大收视率和影响力,不惜重金打造各自的王牌电视娱乐节目,如湖南卫视2008年开播的《天天向上》、2013年开播的《爸爸去哪儿》,江苏卫视2010年开播的《非诚勿扰》,浙江卫视2012年开播的《中国好声音》,东方卫视2015年开播的《挑战极限》等。

电视娱乐节目收视群庞大,但批评的声音也一直存在。这些批评的声音主要集中在电视娱乐节目过度娱乐、庸俗娱乐、猎奇娱乐上。例如某些相亲类节目,主持人以相亲的名义对参与者进行羞辱、人身攻击、恶搞,评委口无遮拦,甚至讨论低俗涉性内容,节目恶意炒作拜金主义、享乐主义等不健康、不正确的婚恋观等,这些节目对社会风气造成了极坏的影响。然而在“以收视率论英雄”和“快餐文化大行其道”的时代,为了取得高份额的收视率以获取更大的经济效益,电视娱乐节目很容易走上过度娱乐、庸俗娱乐和猎奇娱乐的歧途。要使电视娱乐节目不走歪路、健康发展,需要监管部门的行政监管,更需要业界的行业自律。

尽管电视娱乐节目容易出现这样那样的问题,但电视娱乐节目对观众来说是不可缺少的,目前的观众需要这种“无深度化”的娱乐形式。作为从事电视娱乐节目制作的编导,一方面要有行业自律的意识,能够准确把握尺度;另一方面要有创意,能够不断更新节目的内容和形式,生产出优秀的电视娱乐节目,满足观众的休闲娱乐、放松身心的需求。

#### 5. 电视纪录片导演

2012年,纪录片《舌尖上的中国》在中央电视台综合频道播出,该片以各式各样的“家常美食”作为纪录的对象,展现中华饮食之美,映射出中国的传统文化和社会变迁,勾起了观众对“家常美食”的浓浓情愫。该纪录片播出后,旋即在全中国引起了一股“舌尖热”。一部纪录片能引起这么大的轰动效应,在中国纪录片的历史上并不多见。

虽然很多观众和纪录片研究者都在谈论、研究纪录片,然而纪录片是什么,大家却莫衷一是,至今纪录片没有一个明确的、具体的定义。长久以来研究者在为确定纪录片的内涵争论不休,“于是,研究者们为它设立了一系列的对立物来加以比照:真实与虚构、纪录与解释、创作与制作、纪实与表现、客观性与主观性、真实性与艺术

性等,试图通过这种比照来为它勾勒出一个完美的形象。”<sup>1</sup>尤其是数字影视技术的发展,数字影像在纪录片制作中被频繁使用,纪录片早已突破了“表现真人真事的摄影纪实”的范畴,这使得对纪录片的定义更加复杂。

尽管如此,我们还是要试着给纪录片一个相对明晰的定义,以便于进行学理分析。纪录片的定义有三个层次:一、纪录片是运用摄影纪实的影视艺术手段,真实展现创作者对现实世界的观察的影视艺术,如中央电视台纪录片《舌尖上的中国》、BBC 纪录片《人类星球》等;二、纪录片是根据文献资料,真实再现过去世界的历史面貌的影视艺术,如周兵导演的纪录片《敦煌》,金铁木导演的纪录片《圆明园》等;三、纪录片是根据科学研究,真实呈现创作者对未知世界的探索与想象的影视艺术,如BBC 纪录片《与恐龙同行》、Discovery 纪录片《与霍金一起了解宇宙》等。纪录片定义里的“真实”是指纪录片创作者要以真诚的镜头语言、诚恳的态度去纪录创作者眼中的有现实、历史或者科学依据的世界。正如我国学者钟大年先生所说:“真实性是纪录片的本质属性。对于创作,它只存在于创作者的良心之中。作为表现手法的技巧方式,无论是纪实的或是表现的,长镜头的或是蒙太奇的,现场声的或解说词的,都只是创作者对现实的物质存在进行艺术描述时,所采用的组织类型和方法。”<sup>2</sup>

电视纪录片容易和电视专题片混淆,主要是因为二者往往会运用到“纪实的手法”,但二者的区别也比较明显。电视专题片是报道,是对人或事件的集中的、深入的报道,它强调对报道对象的客观的分析和客观的叙述,它的创作目的是“信息传播”而非“审美”。电视专题片的信息传播力求深入、理性、清晰,具有极强的信息传播功能。电视专题片虽然使用摄影、声音、说明性的解说词等电视手段,但它几乎没有艺术性。电视纪录片是电视艺术,电视纪录片通过摄影、剪辑、配乐、数字影像技术、文学性的解说词等影视艺术手段,真实呈现创作者眼中的世界。电视纪录片创作的目的,不仅仅在于信息传播,更“在于表达创作者对生活具有主题意义的价值判断,并依此实现与观众的情感交流。”<sup>3</sup>电视纪录片都或显或隐地渗透了电视纪录片导演的思想情感和艺术观念,电视纪录片具有较高的审美价值。电视纪录片既具有真实性,也具有艺术性,因此具有一种独特的艺术审美价值,具有很强的艺术感染力。

电视纪录片的导演要把真实性作为纪录片创作的底线和形式约定,创作中纪录片的艺术性与真实性相结合。在此基础上,电视纪录片导演根据自己的感受和认识对素材加以选择、提炼、调整、组合,而绝非简单地对事件的记录。

## 6. 电视广告导演

1941年7月1日,美国“NBC电视台播出了世界上第一条电视广告——布洛伐

1 钟大年. 纪录片创作论纲[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 1997: 1.

2 钟大年. 再论纪实不是真实[J]. 现代传播, 1995 (02): 29.

3 钟大年. 再论纪实不是真实[J]. 现代传播, 1995 (02): 30.

时钟广告”<sup>1</sup>。自此，电视广告开始成为一种重要的电视节目形态。1979年1月28日，上海电视台播出了我国内地第一条电视商业广告——“参桂补酒”。同年12月，中央电视台同时在两套节目分别向全国和北京地区播出广告节目。电视广告的出现和发展加速了我国电视的商业化进程。从全世界的范围看，目前电视商业广告依旧是商业电视台最重要的收入来源。而且随着互联网技术的发展，电视广告早已跨越了电视的“藩篱”，进入了互联网领域。

电视广告的分类方法很多，按照电视广告的目的不同可以分为两大类：一类是电视商业广告，它以扩大经济效益为目的，如电视商品广告、电视企业广告等；另一类是电视非商业广告，它以宣传、服务为目的，如电视公益广告、电视形象广告等。无论哪种类型的广告，创意是其灵魂。创意并非来源于电视广告导演“纯粹的灵感”。电视广告导演要生发出“创意”，“必须以广告策划的市场调研为依据，在广告策划所制定的广告目标、广告对象、广告定位、表现策略、媒介策略等核心内容基础上进行。”<sup>2</sup>

电视广告有了精彩绝妙的创意后，还要有精益求精的制作。电视广告导演要根据广告创意、技术要求、制作规模、预算成本等选择制作手段，完成广告的影像构成。随着数字影像技术的发展，电视广告的制作手段已经大大丰富。电视广告导演要善于利用数字影像，使电视广告的影像更加富有视觉冲击力。

## （二）电影导演

同样都是电影，《阿凡达》和《迁徙的鸟》是完全不同的两种电影。如果将这两种电影放在一起进行研究或者以同样的标准进行鉴赏评价，一定会混乱不堪，毫无意义。所以电影也需要分类，这样更便于我们认识各种电影现象，理解不同的电影观念，也便于开展电影创作。电影的分类方法很多，按照创作动机和美学观念的不同，电影可以分为四大类，分别是商业电影、艺术电影、实验电影和纪录电影。

商业电影是以市场为导向创作的电影，它以向大众提供娱乐性电影艺术产品和实现自身商业利益为目的，能够吸引大电影公司雄厚的资金支持，通过大电影公司的发行渠道进行大规模发行。在好莱坞，投资巨大的商业电影通常由迪士尼、华纳兄弟、20世纪福克斯、派拉蒙、索尼哥伦比亚、环球六家大电影公司发行。为了确保电影的高票房和商业利益，商业电影更加强调影片的娱乐性。商业电影导演在创作过程中要把影片的商业利益、娱乐性和观众的观影体验放在第一位。目前电影院线中上映的电影绝大部分属于商业电影，如《阿凡达》、《变形金刚》、《钢铁侠》、《美国队长》等影片。

艺术电影相比商业电影获得外界资金支持较少，主要依靠制片人或导演本人通过各种渠道进行融资，甚至包括个人出资等方式来制作影片，所以艺术电影创作者在创

1 欧阳宏生. 电视艺术学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 111.

2 苏夏. 影视广告教程[M]. 北京: 高等教育出版社, 2008: 29.

作电影的过程中较少受到“投资方”的干预,拥有较强的艺术独立性,如《午夜巴黎》、《天堂电影院》、《英国病人》、《四百下》、《筋疲力尽》等影片。艺术电影注重创作者个人主观感受和艺术理想的表达,艺术电影把电影的商业利益放在第二位。虽然能够直接进入院线上映的艺术电影并不多,但在健全完善的电影市场里,艺术电影有一套成熟的发行、放映体系,有其生存的空间。例如在美国,全美约有 57 家艺术影院,人口 20 万以上的城市至少有一家艺术影院,全美有 1000 多块银幕主力放映艺术电影,在互联网上还有在线影院放映艺术电影。在艺术电影发行方面,有从属于大电影公司的艺术电影发行商,如索尼经典、环球焦点、福克斯探照灯、派拉蒙经典、华纳独立、米拉麦克斯等;也有比较大的独立的艺术电影发行商,如相对论传媒、温斯坦公司、开路影业、狮门影业、电影地带等;还有众多小的独立发行商,如 Kino Lorber、IFC、Magnolia、Strand、Roadside 等;还有的艺术电影通过互联网从自己影片的网站直接发行。在艺术电影交易方面,每年在美国犹他州帕克城举办的圣丹斯电影节和每年在加州圣塔莫尼卡举办的美国电影市场等活动,都会设立艺术电影的交易平台,推销艺术电影。

实验电影完全是创作者用来表达个人情感体验、内心激情和进行艺术探索的艺术形式,它完全不考虑电影观众和电影的商业利益,例如在 20 世纪 60 年代安迪·沃霍尔执导了一系列实验电影《吻(Kiss)》、《帝国大厦(Empire)》、《雀西女郎(The Chelsea Girls)》、《母狗(Bitch)》等。能够在院线上映的实验电影几乎没有。

纪录电影是利用摄影机的记录特性,记录自然万物和人生百态的影片,例如《鸟的迁徙》、《帝企鹅日记》、《圆明园》等。纪录电影能够在院线上映的也不多。

根据电影的分类,电影导演可以分为四类,分别是商业电影导演、艺术电影导演、实验电影导演和纪录电影导演。由于商业电影营销宣传的作用,很多人对商业电影导演非常熟悉,尤其是近年来好莱坞大牌商业电影导演创造的“视听奇观”,让观众大呼过瘾,很多人往往会认为商业电影导演技高一筹。但实质上,这四类导演没有高下之分,正如法国著名导演弗朗索瓦·特吕弗所说,他们只是实现自己电影的路线不同。

## 二、导演的魅力

研究电影导演会发现一个有趣的现象,许多优秀的电影导演,在最初走上电影创作道路的时候,其本行并不是导演,往往是摄影师、剪辑师、编剧、美术设计、演员甚至是场记等电影从业者,他们都是经历了电影片场的“摸爬滚打”之后,“逐渐转型”成为电影导演的。例如我国著名导演张艺谋最初就是从摄影师做起,担任过男主角,然后才走上导演工作岗位的。1984 年张艺谋先后担任了《一个和八个》、《黄土地》两部电影的摄影师,其中《黄土地》获得了第五届中国电影金鸡奖优秀摄影奖。1986 年,张艺谋主演了吴天明导演的影片《老井》,获得 1988 年第八届中国电影金鸡奖最佳男主角奖、第十一届电影百花奖最佳男演员奖以及第二届东京国际电影节最佳男演员奖。在电影摄影和表演上初露锋芒的张艺谋并没有“满足”,在 1987 年导

演了他的第一部电影《红高粱》，该片上映后为张艺谋赢得了无数的荣誉，包括第八届中国电影金鸡奖最佳故事片奖、第十一届大众电影百花奖最佳故事片奖、第三十八届柏林国际电影节金熊奖等。随后，张艺谋又拍摄了《菊豆》（1990年）、《大红灯笼高高挂》（1991年）、《秋菊打官司》（1992年）、《活着》（1993年）、《摇啊摇，摇到外婆桥》（1994年）、《有话好好说》（1996年）、《一个都不能少》（1998年）、《我的父亲母亲》（1999年）、《英雄》（2002年）等一批优秀电影，创造了中国民族电影的传奇。

可以说，导演是大多数电影从业者都想做的工作，导演对于他们具有巨大的魅力。那么导演到底有什么样的魅力呢？

### （一）魅力之一——能够表达“我”内心的感悟

张艺谋在其写作的文章《唱一支生命的赞歌》里谈到了他为什么要导演《红高粱》。因为“我觉得莫言笔下的这些人活得有声有色，活得简单，想干什么就干什么，想抢女人就抢了，想到高粱地里睡觉就睡了，我喜欢他书中表现的那种生命的骚动不安、热烈、狂放、自由放纵。我以前不是拍了几部深沉的电影吗？我觉得自己活得挺累人的，挺深沉的，这一次咱们能不能也踢哒踢哒？”在这篇文章里，张艺谋直言“我其实比较早就想做导演”，导演能够拍摄“我”喜欢的故事，能够表达“我”内心的体验，能够表达“我”对电影艺术的感悟。这是张艺谋导演《红高粱》最重要的原因。

冯小刚在他的自述中，谈到了《集结号》的创作，也颇能说明“导演能够表达‘我’内心感悟的魅力”。冯小刚说：“因为以前没拍过战争片的类型，所以《集结号》对我来说很刺激，铆足了劲儿要拍得不同凡响。我想把它拍成一种特别有质感的、特别残酷的、打破我们过去战争片定势的一部电影。过去有些片子描写我们的战士都特别爱打仗，不让打的话他还跟连长撅着嘴生气，我觉得这是违反人性，全世界的战争片都不会是这样的；还有另外一些所谓战争片，打仗是打了，但又打得特别游戏化。我觉得至少这两点错误我不会犯。再说战争也并不是这个片子的全部，它的时间跨度从解放战争直到1956年，涉及战争年代的戏可能只占二分之一左右，而且战后的戏更加动人，讲一个人蒙受冤屈，他铁了心地要证明给人看。我们很难想象这个人物在战争时期是一个格外聪明、幽默的人，特别适应战争环境；但是到了和平年代，他反而成了一个‘祥林嫂’，看起来窝窝囊囊，反差极大。这其中有很多人性的东西可以深挖。”<sup>1</sup>

从两位导演的自述中，我们能够感受到，“导演”对于张艺谋和冯小刚来说，具有巨大的魅力，因为做“导演”能够表达他们对于电影、对于人生的感悟，并且这种表达充满了创造性和挑战性，这能给他们一种巨大的自我满足。

1 冯小刚（高山整理），冯小刚自述[J]，当代电影，2006（06）：43。

## （二）魅力之二——这是“我”的兴趣所在

很多电影导演能够投身到导演这份工作中，并不是生活被动的选择，而是自身对电影强烈的兴趣的引导。

美国著名导演史蒂文·斯皮尔伯格在好莱坞被称为“电影神童”。在少年时期，斯皮尔伯格就表现出对电影的极度“狂热”。斯皮尔伯格在 11 岁就开始使用他父亲的摄影机拍摄小电影，14 岁时他拍摄了一部战争题材《无处藏身》，在全州业余电影竞赛中获一等奖，18 岁时他拍摄的《火光》就在当地一家影院中上映。尽管斯皮尔伯格的少年时期由于不断地搬家、换城市、转校，缺少朋友，特别是父母的离异，让他感到巨大的痛苦和艰难。但这并没有改变斯皮尔伯格对电影的痴迷，拍摄电影是最让他开心的事情。正是对于电影的痴迷，在大学期间，斯皮尔伯格提前一年退出大学，并获得了为环球公司拍摄电视电影的机会，从此走上了商业电影的道路。

执导了《泰坦尼克号》（1997 年）和《阿凡达》（2009 年）的好莱坞著名导演詹姆斯·卡梅隆对电影极度痴迷。引起卡梅隆对电影的兴趣的并不是摄影机，而是 1968 年上映的著名科幻电影《2001 太空漫游》。这部电影故事宏大，从人类诞生到人类星际旅行，充满了非凡的想象，在制作技术上，使用了视觉特效，创造了非凡的视觉效果。这给 14 岁的卡梅隆留下了深刻的印象，使他对电影产生了浓厚的兴趣。正如卡梅隆自己所说的那样：“我当时的感受一言难尽。这部片子在思想上非常令人兴奋，同时视觉效果非凡，让人迷醉。我觉得我喜欢的一切都在里头，尽管它没有告诉我任何答案。但是，我内心知道答案是什么。”<sup>1</sup>当他二十多岁，还在从事着清洁工、卡车司机、机械师等与电影毫无关系的工作的时候，对电影依旧有着浓厚的兴趣。那时候在工作之余，卡梅隆最大的爱好就是讨论电影、写作和绘画。那时每个周六，卡梅隆还要到南加州大学这所美国电影名校，去复印电影专业研究生的论文，学习电影的制作技术。正是对电影的痴迷和热爱，让卡梅隆走上了电影导演之路。

兴趣是最好的老师。当你痴迷于电影创作，痴迷于电影故事，痴迷于电影技术，那么导演就是最具有魅力的职业。

## 三、优秀导演的特征

优秀导演取得事业成功所必须具备的素质有哪些呢？人们会列出很多素质，如想象力、创造力、艺术实践力、组织领导能力、专业敏锐力、职业修养、勇气毅力等。所有这些成为成为一名优秀导演必备的基本素质。

### （一）精湛的专业技能

影视是一门艺术与科技相结合的综合艺术，也是集体创作的艺术。不管是电影、

1 [美]基根. 天神下凡：詹姆斯·卡梅隆的电影人生[M]. 朱沉之，译. 北京：法律出版社，2010：13.

电视剧还是一场综艺晚会，都需要众多人员、工种、部门的协同合作与努力才能完成。导演是创作的核心，他被公认为一部影视作品的作者。但是往往在剧组里，从艺术指导到摄影师，从录音师到道具师，每个人都有自己的主意，他们会认为自己比导演有能耐。那么导演怎样才能服众，怎样才能赢得剧组的尊重和极力支持呢？答案是：只有真正具备精湛的专业技能的导演才能赢得剧组的尊重和支持，领导剧组完成创作任务。

导演的专业技能体现在绘制分镜头表、挑选剧组成员、布景的搭建、外景的选择、拍摄现场控制、场面调度、指导演员表演、机位和镜头选择运用、电影艺术的最新发展动态等诸多方面。具备导演的专业技能不仅需要熟练掌握这些“电影艺术”，还需要谙熟“电影技术”，懂得如何选用最佳的制作设备组合，熟悉摄影机、拍摄设备、照明设备、音响设备、后期制作设备等的性能和重要技术指标，熟悉电影技术尤其是数字制作技术的最新发展动态和应用情况。这并不是说，导演要熟练掌握每一种电影制作设备的使用技术，事事都要亲力亲为，而是熟悉“电影技术”的导演能够与剧组的专业技术人员密切合作，最大限度地发挥各种制作设备的功能，来为电影创作服务，从而使他的作品达到一个更高的质量水平。正是“电影艺术”和“电影技术”两方面的专业技能能够让导演在复杂的拍摄现场得心应手、游刃有余，成为整个拍摄现场的核心。

在拍摄现场，每个人的眼睛都是雪亮的，整个剧组很快就知道导演的专业水平了。当导演具备了精湛的专业技能，整个剧组才能目标一致，在创作中贯彻导演对创作的内容构想、形式要求，拍摄出优秀的影视作品才会成为可能；当导演不具备精湛的专业技能，整个剧组就会如同一盘散沙，创作出优秀的影视作品也就成为空谈。

## （二）卓越的领导组织能力

要成为一名优秀的导演，仅赢得剧组的尊重和支持是不够的。优秀的导演还要具备卓越的领导组织能力，只有这样导演才能调动剧组各部门的创造力，充分发挥创作团队的创意和专长，按照导演的艺术构想完成创作。导演卓越的领导组织能力体现在建立合理的工作模式、事务判断决策、沟通能力、鼓舞调动剧组创作积极性等方面。

合理的工作模式能够帮助导演制定合理的拍摄计划，解决创作中碰到的各种问题，及时了解剧组各部门的情况和想法，调动各部门的负责人集思广益、协调合作，制定周密的拍摄计划，营造协力合作的工作氛围，为影视创作打下坚实的合作基础。例如召开定期制作会议协商创作中的问题，再如对好的创意给予嘉奖，让工作人员感到自己的意见受到重视等。合理的工作模式既要有一定的纪律性，又要有人情味，它能把剧组变成一个大家庭，让每个剧组成员都能发挥聪明才智。

在拍摄中，导演会遇到各种各样的问题，比如演员迟到，遭遇突如其来的暴雨，设备故障，重要场次拍摄失败等，导演面对这些问题时，都要勇于面对，迅速做出判断决策，提出解决方案，节约资金和拍摄时间。

导演要让剧组各部门负责人准确无误地理解他在创作过程中的种种设想,例如关于场景的选择与搭建、灯光效果、特技表演、服装化妆等的要求,导演应该与各部门负责人及时沟通商讨,避免在拍摄中出现与导演要求不一致的问题;除此之外,导演还需要同执行制片人(executive producer)、制片主任(line producer,也翻译为线上制片)进行沟通,在艺术构想、拍摄预算、拍摄周期上进行博弈,最大化利用有限的拍摄资源,实现影视艺术作品在艺术效果和拍摄成本上的双赢。

在拍摄中,总会遇到各种难题破坏剧组的士气。这时导演还要扮演心理学家的角色,鼓舞剧组的士气,调动剧组的创作积极性。

### (三) 扎实的人文功底

优秀的导演往往都具有一个普遍的爱好,那就是阅读。例如,曾拍摄《恋恋风尘》(1987年)、《悲情城市》(1989年)、《刺客聂隐娘》(2015年)等著名影片的台湾导演侯孝贤就非常喜欢阅读,他曾回忆少年时代的阅读经历:“看了几年下来,那个租书店里的书基本看光了,武侠小说摊子上所有的武侠小说都看光了。后来我自己看的时候,如果是我喜欢的作者,就把他的书全部挖出来看,看到没得看了,就会去摊子问有没有新的续集,第几集,如果还没到,就看旁边还有什么……看书的习惯一直持续到现在,从来没断过,各种文字的东西我都有兴趣。”<sup>1</sup>

无独有偶,日本大导演黑泽明也非常喜欢阅读。黑泽明在其自传中曾这样描述他“贪婪”的阅读生活:“说起文学,那时正是‘一元本’(一本一元钱)出版热的时代,世界文学全集、日本文学全集泛滥,如果到旧书店买廉价品,五角或者三角钱就能到手,我可以任意挑选。此时没有课程负担的我有足够的时间读书。我不分外国文学还是日本文学,也不问古典或是现代,碰到什么就读什么。有时坐在桌前读,有时躺在床上读,连走路也边走边读。”<sup>2</sup>

很多优秀电影故事的创意就直接来自于导演的阅读。李安在谈《推手》的剧本创意时就直言道:“对‘推手’的概念,我是从平江不肖生的武侠小说《江湖奇侠传》的序言里看到的,里面大论太极拳中的推手,其实和故事完全无关,却引发了我的兴趣……当时就有个想法:一个老头子、一个老太婆,发展出一段暮年之爱,在儿女面前‘为老不尊’,这个脸怎么拉得下来?到底两人要怎么相处?……越想越有意思,因为两老的态度能引发出许多趣味。”<sup>3</sup>正是李安的广泛阅读让我们有幸看到了《推手》这部优秀的电影。

广泛的阅读是培养扎实的人文功底的基础。除此之外,培养扎实的人文功底还需要对人文领域的多方面有着浓厚的兴趣,尤其是音乐、绘画、戏剧、写作等。很多时

1 卓伯棠. 侯孝贤电影讲座[M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 2009.

2 [日]黑泽明[M]. 李正伦, 译. 海口: 南海出版公司, 2014: 105.

3 张靓蓓. 十年一觉电影梦: 李安传[M]. 北京: 中信出版社, 2013: 68.



候扎实的人文功底不是从学校中获得的，而是依靠平时的积累获得的。

扎实的人文功底对成为一名优秀导演非常重要。扎实的人文功底能够帮助导演敏锐地发现故事，捕捉到剧本的潜质，觉察剧本漏洞，能够帮助导演理解剧本结构，帮助分析故事情节，进行角色构思，编织个性化的人物对白，塑造人物性格。扎实的人文功底还能帮助导演提高将文字转化成影像的艺术能力，使其具有画家一般的色彩感觉和画面构图。

#### （四）非凡的艺术想象力

“想象力”是一部电影具有非凡创造力的源泉，也是使一部电影成为经典的必备要素。那些伟大的电影作品无不凝聚着导演非凡的想象力，以一种超越的视野或深度探索着电影艺术的无限疆域。苏联导演爱森斯坦的影片《战舰波将金号》（1925年）是电影史上的经典作品之一，其中“敖德萨阶梯”段落尤为经典，在这六分钟的段落里，导演充分展现了其非凡的艺术想象力，创造性地将一百多个镜头组接在一起，向观众展现了沙俄军队对普通民众的血腥屠杀，导演将沙俄军队从台阶走下射击的镜头与民众惊慌逃生的镜头不断组接在一起，通过蒙太奇拉长了强化了混乱悲壮的局面，加强了画面的紧张感，表现了沙俄反动政府与俄罗斯人民深刻尖锐的矛盾。爱森斯坦非凡的艺术想象力赋予了《战舰波将金号》永恒的艺术生命力，也推动了电影视听语言的长足发展。

导演非凡的艺术想象力不仅体现在电影语言和电影形式方面，也体现在电影叙事上。在日本著名导演黑泽明的电影《罗生门》（1950年）中，黑泽明和他的电影编剧们巧妙地将日本著名作家芥川龙之介的两部短篇小说《莽丛中》和《罗生门》嫁接在一起。电影《罗生门》取小说《罗生门》的场景为背景，取小说《莽丛中》的情节为电影情节，并对两部小说中的人物进行了一定的删减和改造。电影《罗生门》的故事是：武士和妻子在旅途中遭遇强盗，武士的妻子被强奸，武士被杀；后来强盗被捕，审判官审问强盗、武士的妻子、武士的灵魂和发现武士尸体的樵夫时，每个人都从各自的利益和动机出发，编造讲述这一事件。这样的改编使电影《罗生门》既保留了两部小说故事的精髓，又拓展了故事的内涵。“《罗生门》的成功归根结底在于其绝妙的叙事艺术，这种绝妙至少存在于叙事艺术的三个方面：情节模式、循环讲述与相互说理。”<sup>1</sup>黑泽明非凡的艺术想象力赋予了电影《罗生门》持久的艺术生命力，使其成为日本电影和亚洲电影的重要代表作品。

非凡的艺术想象力是优秀导演必须具备的素质。

#### （五）坚毅的个性品格

一部电影的创作充满各种不确定性，即使在前期阶段已经做了非常充分的准备工

1 张鑫. 情节模式、循环讲述与相互说理——论电影《罗生门》的叙事艺术[J]. 文艺争鸣, 2010(10): 45.

作，但在拍摄过程中还会遇到各种困难，例如已获得某一旅游景区的拍摄许可，但当地居民和游客认为剧组会破坏景区生态，迫使剧组不得不去寻找新的拍摄地点；或者男主角在拍摄过程中突遭意外受伤，无法继续工作，导演需要果断地做出判断，调整拍摄计划；或者投资方减少投资，导演需要舍弃前期精妙的场景设计，搭建简易的场景……导演必须具有坚毅的个性品格，才能克服困难，完成电影创作。

电影是集体创作的艺术作品。在电影创作过程中，导演会听到来自剧组各个方面的声音，其中很多是消极的声音，这些声音往往会消磨导演的创作热情，最终会导致电影创作的失败。所以导演必须具备坚毅的个性品格，才能在各种声音中坚持自己的创作方向和创作风格。美国导演斯皮尔伯格谈《辛德勒的名单》（1993 年）的创作时，曾说：“其他所有人都对它有异议，电影公司里根本没有人真心希望我拍摄这部电影。一位我在此不便透露其姓名的公司高管说：‘我们为什么不直接向大屠杀纪念馆捐款呢？——这样就能让你开心了吧？’”<sup>1</sup>。不仅如此，作为犹太人的斯皮尔伯格在拍摄这部反映二战期间犹太人被大屠杀的电影时，内心倍感煎熬，精神几近崩溃，斯皮尔伯格坦言《辛德勒的名单》是他“有生以来拍摄的情感上最艰难的一部电影”。在家人的陪伴和支持下，坚毅的斯皮尔伯格最终完成了这部超过 3 个小时的电影。上映后，影片好评如潮，赢得了奥斯卡最佳影片、最佳导演等奖项，获得了巨大的成功，成为斯皮尔伯格最重要的代表作品。

因此，坚毅的个性品格是优秀导演必须具备的素质。

## （六）对电影执着的爱

导演在拍摄现场需要处理很多事情，往往劳动强度非常大。在这样的环境中，导演要保持创作的热情是很难的。优秀的导演往往能够将工作压力转换成工作动力，这就需要对电影执着的爱。当下电影制作技术飞速发展，导演需要不断更新、充实自己的专业技能，这也需要对电影执着的爱。

归根结底，导演要获得想象力、创造力、艺术实践力、组织领导力等，必须执着地热爱电影这门艺术。正如斯皮尔伯格所说：“我喜欢拍电影，不管是亲自执导，还是为年轻导演的作品担任制片人——那些影片中有很吸引我的画面，而我觉得它们也会吸引更多观众。说实话，我现在依然对电影事业满怀热忱、全情投入，一如我在上高中时初次拍摄业余影片那样。事实上，随着拍摄技术的发展、事业抱负不可避免的扩大，我对电影的热情可以说只增不减。”<sup>2</sup>正是这种对电影执着的爱使得斯皮尔伯格从 20 世纪 70 年代中期直到现在，每个时期都有口碑与票房俱佳的电影作品上映，在 40 多年的时间里，斯皮尔伯格一直处于好莱坞优秀电影导演的行列。

1 [美]什克尔. 讲故事的人：斯皮尔伯格传[M]. 陈数，悠拉，译. 北京：北京联合出版公司，2015：188.

2 [美]什克尔. 讲故事的人：斯皮尔伯格传[M]. 陈数，悠拉，译. 北京：北京联合出版公司，2015：6.

### 第三节 实现导演梦

#### 一、导演是可以学成的

导演是可以学成的。

电影专业教育在第二次世界大战之前并未大规模开展，当时只有苏联、法国、意大利等少数发达的电影大国有电影学院。早期电影导演主要是在电影拍摄现场摸爬滚打，掌握了电影艺术规律后，逐渐成长为导演。比如美国著名导演格里菲斯，1908年他进入电影行业时只是一名临时演员。后来他加入了比沃格拉夫电影公司（Biograph），依旧是一名临时演员，在公司经营困难、缺少电影导演的时候，公司才决定让格里菲斯拍摄电影，这才使格里菲斯走上了电影导演之路。前苏联电影导演、蒙太奇学派代表人物之一的普多夫金则是在前苏联著名导演库里肖夫的指导下，从演员、编剧、剪辑师、副导演等工作做起，学习电影艺术和导演技艺，1926年普多夫金成功地导演了他的第一部大型电影《母亲》，从此成为电影导演。再如著名电影大师希区柯克，在20世纪20年代进入电影行业的时候，他担当的工作是字幕设计，在成为电影导演之前他还做过编辑、艺术指导、助理导演等众多工作。很多早期的电影导演都与格里菲斯、普多夫金、希区柯克有着相同的从业经历。这是当时成为电影导演最主要的途径。

20世纪50年代中期以后，欧美的传统大学才逐渐建立起电影专业。此后成长起来的电影导演大多接收过电影专业高等教育。比如20世纪70年代在好莱坞崭露头角的一批年轻导演就是美国电影高等教育的结晶。其中的佼佼者有导演了《教父》（1972年）、《现代启示录》（1979年）的弗朗西斯·科波拉，有导演了《出租车司机》（1974年）、《愤怒的公牛》（1980年）的马丁·斯科塞斯，有导演了《美国风情画》（1973年）、《星球大战4：新希望》（1977年）的乔治·卢卡斯，有导演了《大白鲨》（1975年）、《第三类接触》（1977年）的史蒂文·斯皮尔伯格。这四位导演对好莱坞电影产生了巨大影响，被称为20世纪70年代“好莱坞四小子”，他们中有三位都曾就读于美国大学的电影专业。弗朗西斯·科波拉曾就读于加州大学洛杉矶分校电影学院，马丁·斯科塞斯曾就读于纽约大学电影学院，乔治·卢卡斯曾就读于南加州大学电影学院。

我国的专业电影教育创办较早，早在20世纪50年代就创办了北京电影学院。我国第四代电影导演及之后的导演也大都毕业于北京电影学院等专业影视院校。如导演《沙鸥》（1981年）等影片的张暖忻，导演《湘女潇潇》（1986年）、《本命年》（1990年）等影片的谢飞，导演《城南旧事》（1983年）等影片的吴贻弓等都毕业于北京电影学院。第五代导演的佼佼者张艺谋、陈凯歌、田壮壮等也都毕业于北京电影学院。

由此可见,专业学习对于成为一名导演是非常重要的,立志成为一名导演的年轻人可以通过扎实的专业学习实现自己的导演梦。

## 二、实现导演梦所需的基本素质

### 1. 阅读

实现导演梦就要大量阅读,阅读那些具有独特性、原创性、思想性的书籍。实现导演梦不仅要阅读影视专业书籍,还要大量阅读文学、历史、哲学、政治、社会等各学科的书籍;不仅要熟读中国的经典著作,还要阅读国外的优秀著作。导演为什么要大量阅读?因为电影院里的观众可能比导演有文化,可能比导演有品味,可能比导演懂生活,可能比导演更会娱乐。导演必须通过阅读,汲取营养,提升人生境界,打通高雅与通俗,创作出观众满意的作品,创作出适应时代、适应人生的作品。而在新媒体的时代里,微博微信的时代里,阅读对于实现导演梦有着更深刻的意义。因为只有阅读才能保持人的精神独立和思想独立,不会被肤浅的潮流和杂芜的信息所迷惑,认清世界的本质和文化的价值。因此,爱阅读、会阅读,读好书、读杂书是实现导演梦所需的基本素质。

### 2. 欣赏

大多数艺术家都是从模仿他人的作品开始艺术创作之路的,电影导演也不例外。我国著名导演谢晋回忆自己的少年时代曾说:“少年时代在上海,我母亲常常带我去看电影。我十二三岁的时候,正是30年代上海电影非常繁荣的时期。那时候,我跟着母亲,看了不少电影,其中就有费穆的《天伦》,给我印象非常深刻。他的正统观念,宗族观念,儒家思想,在电影中表现得很深。沈西苓的《船家女》、《十字街头》,对我的影响非同小可。吴永刚的《神女》,其中阮玲玉的表演使我许多年都不能忘怀。我不是很欣赏郑正秋,在那时,他已经是跟30年代新潮流有所隔膜的前辈了。所以,我实际上是受以上几位导演的影响更大、更深的一个人。”<sup>1</sup>

要实现导演梦,就要大量地观看国内外优秀的电影作品。观看优秀电影时要反复地看,至少要观看三遍。第一遍应该以一个观众的视角去欣赏电影,从观众的角度去评价电影;第二遍以一个编剧的视角去欣赏,分析电影的主题、人物、故事情节和矛盾冲突,学习、总结、吸收编剧的技巧;第三遍以一个导演的角度去欣赏,用专业的态度和眼光,分析导演是如何进行场面调度、如何组织镜头、如何指导演员表演、如何使用各种元素叙事的,对于关键性的段落,可以使用“拉片”的方法,逐格画面、逐个镜头地观看,从中学习、总结、吸收成功导演的技巧。

### 3. 实干

实现导演梦,在学生时代就要积极涉足影视创作,就应该寻找一切机会进入专业的影视剧组,进入影视的拍摄现场,去实践“影视创作”。不要在乎在拍摄现场做的

1 倪震. 谢晋导演访问记[J]. 当代电影, 2004(01): 12.

是什么工作,即使是做一名群众演员,也能够获得“教科书”中所没有的知识和感悟。在实践中学习创作技巧,在实践中积累创作经验,在实践中验证已学的知识,这是实现导演梦所需的基本素质。如果在实践中能够得到专业制作人员的指点和帮助,则距离实现导演梦就更近一步。试想学生时代的斯皮尔伯格若没有环球公司詹宁斯·朗、查克·西尔弗斯等人的指点和帮助,学生时代的乔治·卢卡斯如果没有在华纳兄弟公司的实习经历,没有现场观摩弗朗西斯·科波拉的导演工作,恐怕他们的导演之路的起步都不会如此平坦。

实现导演梦,在学生时代就应该调动各种资源拍摄好“习作”和“毕业作品”,还应该寻找各种机会和渠道去展映自己的作品。这些学生时代的作品往往是新人进入电影行业的“通行证”。20世纪50年代罗曼·波兰斯基就读波兰罗兹电影学校时,创作了多部电影短片,其中《两个男人与衣柜》(*Two Men and a Wardrobe*, 1958年)获得了1958年布鲁塞尔国际电影节电影短片竞赛单元的铜奖,引起了欧洲电影界对波兰斯基的关注。美国导演乔治·卢卡斯在南加州大学读研究生时创作的电影短片*Electronic Labyrinth: THX 1138 4EB*,赢得了1967—1968年美国学生电影节的一等奖,使其成为导演新人里的佼佼者。

### 三、数字技术下导演的生存

20世纪70年代末,当乔治·卢卡斯导演的《星球大战4:新希望》(1977年)第一次使用数字技术,即“运动控制系统”,一种计算机控制摄影机运动的技术,进行拍摄的时候,恐怕卢卡斯本人也很难预料到,在20多年之后的2000年,他会使用数字高清摄影机拍摄星球大战系列影片《星球大战2:克隆人的进攻》。该片是当时世界上最早使用数字高清摄影机拍摄的影片之一。又过了11年,在“2011年10月,潘那维申(Panavision)、阿通(Aaton)和阿莱(Arri)这三家主要的胶片摄影机制造商,都宣布停止胶片摄影机的生产”<sup>1</sup>,数字摄影技术逐渐成为电影摄影的主流。与此同时,数字放映技术也取得了飞速发展,“截至2012年,全球约13万块银幕中,有超过三分之二是数字银幕,其中超过半数支持3D放映。”<sup>1</sup>目前数字技术已经成为电影工业最重要的技术,渗透到电影的制作、发行、放映各个领域。数字技术的普及对电影具有重要的意义,这意味着电影制作方式、发行方式、放映方式已经发生了深刻的变革。而随着虚拟现实技术的兴起,势必会对影视艺术产生更为深远的影响。

在数字技术的环境下,要实现导演梦,一方面要掌握扎实的专业技能,具备上文提到的六大基本特征和三大素质;另一方面导演必须掌握一定的电影数字制作技术,熟悉电影数字制作技术的最新发展和应用,尤其需要熟悉数字高清摄影技术和数字影像处理技术。当熟悉了这些数字技术后,导演就会很从容地根据自己的预算和艺术要求,构建完善的制作流程,租赁合适的数字高清摄影机,在拍片现场导演也能够正确

1 梁媛. 数字化对好莱坞电影的冲击[J]. 当代电影. 2013(10): 164.

处理“要实现预想的画面效果，是在摄影机上处理还是后期处理？”的问题，不断挖掘技术的可能性，创作出高品质的影视作品。在数字技术快速发展的背景下，要实现导演梦，还应具有前瞻性，能够把握电影技术发展的潮流和趋势，实现电影艺术和电影技术两个方面的创新。

## 第二章

# 导演的工作

# 2

### 第一节 开发剧本阶段：好的剧本哪里来

#### 一、商业片还是艺术片

电影是商品还是艺术品的争论，贯穿了电影的百年发展史。拥护电影是商品的一方大力鼓吹电影的经济和工业属性，而拥护电影是艺术品的一方则贬斥商业电影的庸俗与拜金主义。在这种纷争之下，电影导演被分成了不同的阵营，大部分导演以商业片导演的身份出现，少部分导演则成了艺术片导演。不过，不可忽视的一点是，在这两类导演之外，还有一些导演能在商业与艺术之间游刃有余，他们的存在似乎是为了说明将电影的商品属性与艺术属性截然分开的武断与可笑。事实是商业与艺术并不像某些理论家宣称的那样水火不容，它们共处于电影作品乃至整个电影体系之中，很难将其分离。

##### （一）导演与商业

19 世纪 90 年代，电影大约同时在法国和美国诞生。在当时无论对于卢米埃尔兄弟还是爱迪生而言，电影基本上只是一种赚钱的工具。此时，电影的地位不高，基本等同于杂耍，至于电影是否是一门艺术，则是人们根本不会去思考的问题。然而，电影低下的地位并不影响其成为一种能便捷高效地营利的商品。早期，从事电影的制作与发行的法国百代电影公司，到 1907 年，就创造了约 2400 万法郎的巨额利润。而远在大洋彼岸的美国，在爱迪生制造电影机之后的十几年里，美国电影业也得到了飞速发展，大大小小的从事电影摄制的公司已经有几百家之多。此间实力强大的电影专利公司着手确立电影行业规范并试图垄断美国电影业，美国的独立制片商难以抵抗这种强势的压制，被迫逃向电影专利公司势力所未及的西部，这时好莱坞则成为了最理想的选择。1911 年 3 月，“专利权之战”结束，这场战争花费甚大，却完全没有达到专利公司想要的效果，反而在洛杉矶附近培养起了一批更强大的竞争对手。从 1912 年到 1924 年，环球、派拉蒙、华纳兄弟、福克斯以及米高梅等电影公司先后在好莱坞成立。这些大电影制作公司逐渐发展出了讲求效率与专业的大制片制度，以工业生产

的方式生产电影。“好莱坞的制片厂常被称为‘工厂’，这是因为好莱坞的生产特点就是一种类似于生产线的制作方式，而且生产出的也是一系列大同小异的电影。”<sup>1</sup>但是这种观点是一种略失偏颇的看法，并且没有看清全部的事实。“事实上，每一部电影都各有自己的特点，因而也需要有相应的特殊的企划和运作。然而归根到底，美国的制片厂的确发展出了一套发挥了最大效益的电影拍制模式。”<sup>2</sup>这种制片厂制度奠定了美国日后几十年的电影工业基础，加之有声电影制作成本的大幅提高以及非电影制作领域的资金进入好莱坞，美国电影中的商业成分占据主导地位，以至于好莱坞电影几乎成了商业电影的代名词。论及电影的商业属性，好莱坞电影是典型代表，好莱坞的商业电影为世界各地的电影从业者与观影者提供了一定的美学和技术指标，而这种美学和技术指标又反过来成功促成了通行于世界各地的电影制作与评价标准。

与 20 世纪三四十年代的好莱坞制片厂不同的是，今天的电影制作比以往任何时候都依赖非电影领域的资金。“为了理解如今的好莱坞，不仅要了解主流的工作室，也得认清它是整个媒体通信帝国一部分的事实。由于这些公司并不仅仅包含在电影行业里，电影产业因此也与其他经济实体有着深刻的联系。”<sup>3</sup>一个鲜明的例子即 20 世纪福克斯电影公司，这家在 1935 年由 20 世纪电影公司和福克斯电影公司合并成立的新公司，于 1984 年被传媒大亨默多克收购，该公司也正式成为新闻集团的子公司。成为媒体帝国的一部分，绝不意味着电影公司的商业性能够有所减少，与此相反，盈利的天性促使电影公司在自身盈利之外，还要兼顾媒体集团中其他公司的盈利，所以其商业性不是减少，而是增加了。

从导演与电影的关系上来说，商业片导演肯定要比艺术片导演在数量上多得多，但是从知名度上，情况恐怕要反过来，艺术片导演比商业片导演更为著名。产生这种矛盾的原因可以归结于两点，一是制片厂制度；另外一点则是电影技术的进步。随着好莱坞制片厂制度的建立和完善，专业化的电影生产体制成了制片厂制度的显著特点。好莱坞制片厂的这种专业化意味着导演很难继续主导一部电影的拍摄，导演只是剧组的成员，而不一定是剧组的中心。在这种集体创作中，导演很难做到对各个环节的完全掌控，这自然也为实现自己的风格和追求增加了难度。举例来说，要问观众所熟知的《X 战警》系列电影是由哪些导演所执导，相信很多人会回答不上来，类似的情况还体现在美剧的创作中，如 Netflix 出品的《纸牌屋》虽然是由不同的导演所拍摄的，但是整体风格却十分统一，即便是像大卫·芬奇这样的著名导演，也无法在其中显露自己独特的风格。这种情况既体现出好莱坞制片厂制度的优势，同时也暴露

1 [美] 克莉丝汀·汤普森，大卫·波德维尔. 世界电影史[M]. 何旭光，何一薇，译. 北京：北京大学出版社，2004：39.

2 [美] 克莉丝汀·汤普森，大卫·波德维尔. 世界电影史[M]. 何旭光，何一薇，译. 北京：北京大学出版社，2004：39-40.

3 [美] 保罗·麦克唐纳德，简妮特·瓦斯科. 当代好莱坞电影工业[M]. 范志忠，许涵之，译. 杭州：浙江大学出版社，2014：8.



了其劣势。在这种成功的工业生产体系中，导演的个性很难彰显，但是作品的质量却能得到保证，风格也能获得统一。而当大数据被引入影视创作中时，一切看数据，一切看受众，受众喜欢的就是电影要拍的，在这样的情况下，导演的个性又将被进一步压制。另一点应被提及的就是电影技术的进步。电影的诞生本就是技术发展而催生出的结果，而其此后每一次的发展都和技术的进步脱不开关系。1927年10月6日，《爵士歌王》首映，同步声音引入电影；1928年，第一部“百分之百讲话”的电影《纽约之光》上映，声音从此成为电影的重要组成要素。在有声电影诞生初期，声音录制设备十分昂贵，电影的制作成本陡然上升，许多电影工作者或是停止了其创作，或是进入大型电影公司。电影制作成本的大幅增加，使得无论是电影制片厂还是导演都受到电影制作资金回收的巨大压力，导演自然不能无所顾忌地实践自己的艺术创作，至少在坚持电影艺术时，还要不时地为影片的商业命运担心。

就目前而言，技术的进步更是大大地提高了电影的资金准入门槛，3D、IMAX等技术基本将独立制作人甚至小规模的制作公司排除在了商业大片之外；动辄上亿元的投资是独立制片难以想象的天文数字；商业电影巨大的宣发攻势更是严重挤压了独立制片的放映空间。以《闯入者》和《复仇者联盟2》为例，更偏向艺术追求的《闯入者》，虽然有着良好的口碑，但这并不能换来更多的院线排片，即便在排片量最高的影院，一天也只有三场，且基本不在黄金时间段内；而商业片《复仇者联盟2》在同时期的排片量则高达95%，票房轻松超过10亿。

## （二）导演与艺术

将电影看作一门艺术似乎是一件理所当然的事情，但是电影在被加冕“第七艺术”的桂冠之前，电影只是与杂耍相似的玩物。伴随着一批理论家与艺术家的鼓吹与实践，电影从杂耍逐渐晋升为艺术，并开始了电影到底是商品还是艺术品的“百年之争”。

在电影诞生之后的十余年内，法国一直是世界电影的中心，法国电影业由百代、高蒙两家大公司和若干小型公司组成。其中一家颇具影响力的小型公司，即1908年成立的艺术电影公司“矢志要给电影的地位升格，邀请了以法国最著名的作家阿纳托儿·法朗士为首的创作集体为公司编写剧本，雇佣了法兰西喜剧院的包括萨拉·贝恩哈特在内的一批名演员，还请到了当时最优秀的舞台布景师和作曲家。”<sup>1</sup>艺术电影公司于1908年摄制了首部力作《吉斯公爵的被刺》。《吉斯公爵的被刺》为艺术电影公司宣称自己要拍摄的“艺术电影”建构了特定的观念和范式。在“艺术电影”这一观念提出之前，人们并不会去考虑一部电影是属于艺术电影还是属于商业电影，但是这一新生概念一旦被观众熟知，艺术和商业的区分就成了必要。还需要注意的一点是，艺术电影的开山之作——精品打造的《吉斯公爵的被刺》——暗示了这样一种信息，即艺术电影比商业电影更精良，更有品味。“为了争取电影被承认为艺术，当时那些

1 邵牧君. 西方电影史论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005: 32.

‘电影是艺术’论者便纷纷到各种源远流长的艺术中去寻找根据或攀认亲缘。截至 20 年代末，电影美学发展的一个基本特点就是努力让电影依附于其他艺术。”<sup>1</sup>正是在这段时间，欧洲先锋派电影运动逐渐兴起和发展。其中以爱森斯坦为代表的蒙太奇学派又成为电影艺术发展史的转折点。蒙太奇——电影语言基础——的发现，标志着电影艺术性的探索方向由其他艺术转向电影自身，蒙太奇的发现使电影获得了主体地位。在无声电影晚期已经显而易见的写实主义趋势，随着声音的到来变得更加显著，真实的错觉得到了极大的强化。而 20 世纪三四十年代的英国纪录片运动和战后的意大利“新现实主义”，以及巴赞在理论上的贡献，促使人们开始重新思考真实与艺术的关系，圭臬般的蒙太奇理论开始受到挑战。而对于巴赞来说，“真实和艺术是不可分的。”<sup>2</sup>现实世界正是电影艺术的主题。20 世纪 60 年代之后，电影研究的成果越来越丰富，电影的高等教育也蓬勃发展起来。随着时间的推移，电影研究涉及的范畴也越来越大，以语言学、心理学和社会学为代表的诸多学科的知识和方法被应用于电影研究，同时电影也为这些学科的研究提供了丰富、多义的文本。电影作为一种艺术，已经是不证自明的结论，甚至可以说，电影作为一种文化也已经成形。

谈论导演与艺术，或者说谈论艺术片导演，都无法略过“作者电影”这一概念。在很多人看来，作者电影就是艺术片，甚至只把作者电影看作艺术片。20 世纪 40 年代中期，一场电影论争在法国的导演和编剧之间爆发，他们争论的焦点就是究竟是导演还是编剧能被认为是一部电影的作者。1954 年，弗朗索瓦·特吕弗发表在《电影手册》上的文章《法国电影的某种倾向》则直接标志着作者“理论”的诞生。从本质上说，作者论是对文学研究的模仿，就像作家天然地成为文学作品的作者，作者论也试图“天然地”将导演视作电影的作者，不过这中间潜藏着一个必不可少的前提，即导演能够控制创作。这一点也成为区分电影作者与非电影作者的重要因素。特吕弗的文章“雄辩地证明了在一个特定的导演的影片中必然存在着他个人的视觉风格；即使是某些在最工业化的条件下（好莱坞）生产出来的影片也被认为带有一个艺术家/作者的特征。因此，作者论固然强调艺术标准，但同时也颇具有讽刺意味地拯救了一大批通俗电影（比如杰里·刘易斯的喜剧片），而这些影片是一向被批评家和理论家们一致地视为文化垃圾的。”<sup>3</sup>特吕弗关于作者电影的论证使得那些通常被认为相当程式化和公式化的美国影片得以被重新认识。作者论的受益者竟然是好莱坞电影、类型电影，这本身就说明了电影的生产、消费与评价是一件十分复杂的事情。诸多因素常常牵扯进一个问题之中，要做到泾渭分明的划分是一件很难的事情。对于电影到底是商品还是的艺术品的争论同样如此。

1 邵牧君. 西方电影史论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005: 16.

2 [澳] G·透纳. 从第七艺术到社会实践——电影研究的历史[J]. 胡菊彬, 译. 北京: 世界电影, 1994: 73~74.

3 [澳] G·透纳. 从第七艺术到社会实践——电影研究的历史[J]. 胡菊彬, 译. 北京: 世界电影, 1994: 75.

### （三）电影的商业性与艺术性的争论

电影是商业性和艺术性的统一，这个道理是相当简单的，那么为什么这一争论仍会成为电影的“百年之争”？诸多电影理论家，肯定早已看到了二者的共存，那么他们又为何会支持一方，而贬低另一方？问题的答案在于社会语境的变动。电影刚刚诞生时地位卑下，等同于杂耍，诸多电影人本着对电影的喜爱，奋力提高电影的地位。“第七艺术”这一提法本身就显露出早期电影工业者要将电影提升到与文学、绘画等艺术平起平坐的位置。他们先从其他艺术中吸收养分，又从电影自身中发现了电影的语言，紧接着又在电影与现实的关系中，极大地扩展了电影艺术的内涵，而语言学、心理学等学科的知识和方法引入电影之中，更极大地扩展了电影的广度和深度。遍览世界电影史，似乎电影艺术的中心是在欧洲，而非美国。电影的诸多有影响力的流派兴起于欧洲，电影史的重要转折点也多发生在欧洲，好莱坞似乎是默默无闻的。好莱坞在历史上的沉默与它在商业上的成功显得极不相称，而之所以出现这种矛盾，根源就是对于早期电影来说，电影要成为一种艺术，要获得一种地位，艺术性的重要性远大于商业性。国内著名电影学者邵牧君先生却在 20 世纪八九十年代大声呼吁“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”，“直到 21 世纪初，我才终于发现，罪魁祸首就是那已经深入电影人和电影爱好者心底的‘电影是第七艺术’这个从未有人提出过质疑的有害论断。”<sup>1</sup>这种论断并非故作惊人之语，也不是要毁灭电影艺术性的阴谋论，而是出于电影在国内遭遇到的多重夹击和损害，其实最重要的则是“有关管理部门在审查上对电影严于电视的做法”以及“计划经济的残留迟迟不去”。<sup>2</sup>20 世纪八九十年代市场经济还没有完全建立，计划经济的影响挥之不去，电影理应具有的商业性得不到充分的发挥和尊重，正是在这种背景下，邵牧君先生才呼吁“电影首先是一门工业，其次才是一门艺术”。

无论是电影，还是电影导演，二者都是商业性和艺术性的统一体，这一点是明确无疑的。如上文所说，商业性和艺术性并不是相斥的，而是可以相容的。而在商业与艺术之间之所以存在着旷日持久的争论，很大程度要归咎于概念的混淆。首先，商业不等于商业行为。商业电影是指以好莱坞类型电影为代表的，按照成熟规范制作的程式化和类型化的，并且以营利为目的的电影。商业电影通常投资巨大，这是艺术电影无法匹敌的。但是这并不是说艺术电影就不涉及商业行为。艺术电影的整个生命周期，从策划到拍摄到宣传，同样伴随着商业行为。将商业等同于商业行为，会极大地扩展商业电影的范畴。在这种混乱的定义下，艺术片导演只能是那些独自出资，或者是接受电影基金资助的了。其次，艺术电影不等于优质电影和精品电影。电影是一项艺术的同时，同样是一种工业，二者并无高下之别。将艺术电影等同于优质电影或精品电影，而将商业电影视作文化垃圾的行为，不仅无助于艺术电影的勃兴，反而会损害整

1~2 邵牧君. 西方电影史论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005: 2.

个电影业的发展。电影是大众文化的重要组成部分，电影在大众娱乐中扮演了相当重要的角色，电影不能仅仅满足于小部分人的兴趣和品味。虽然成熟的电影业要保证受众较小的艺术电影的存在，但是就数量而言，商业电影仍占据着绝对的主体地位。商业电影也并不是都是文化垃圾，同样有相当多的优质电影，相当多的商业电影则具有极高的艺术性。

那么对于当前的导演而言，在创作电影时，该如何平衡电影的艺术性与商业性呢？在这里使用“平衡”一词意在表示电影的艺术性与商业性二者并不矛盾，我们在对待这个问题上不应该使用非此即彼的二分法。电影的创作应该坚持“三性合一”，即电影的思想性、艺术性、商业性三者兼顾，或者说各有侧重。因为电影的思想性、艺术性、商业性三者相互依存，任何一个方面的缺失都会对电影的创作产生负面影响。举例来说，台湾著名导演蔡明亮，其电影《爱情万岁》、《郊游》等一系列作品无不是在思想性与艺术性上可圈可点，屡获各大电影节的重要奖项，但是必须承认的是蔡明亮的电影在商业性或者说观赏性上确实存在问题，其晦涩难懂的主题、静止不动的镜头，实在不适合影视素养普通的大众观看。再举一个与蔡明亮相反的例子，同是作为台湾导演的李安，其电影在思想性、艺术性与商业性上的结合就十分成功。《卧虎藏龙》用好莱坞通俗易懂的故事讲述方式出色地讲述了一个中国武侠故事，并对儒学等中国文化有着精妙的表现，使观众在观赏刺激的江湖情仇时，加深了对中国传统文化的了解；再如，在《少年派之奇幻漂流》中，李安运用3D等先进电影技术创造了一个瑰丽奇幻的世界，为观众带来了视觉上的震撼，但是李安却又能通过绝境中的少年派来表现人的复杂人性，达到了思想性、艺术性与观赏性的完美融合。我们强调一部好的影片应该“三性合一”，这不仅仅是对创作者、消费者来说，同时对于整个电影行业都有重要的意义。

当下中国电影蓬勃发展，已然成为全球第二大电影市场，电影业的爆发式繁荣带来了大规模的电影投资和拍摄，但是在这种急功近利的环境下生产出来的影片很多在质量上都有明显的缺陷，如《爸爸去哪儿》大电影、《奔跑吧！兄弟》大电影、《封神传奇》等电影在思想性与艺术性上均乏善可陈，就算是从娱乐性方面来看，其实也并无多少新意。从长远来看，电影的娱乐性与商业性结合得最为紧密，电影毕竟是大众艺术，只有电影有趣了才能吸引更多的观众观看，但是当下中国的部分电影在这一点上都做不好，更不用奢求其向更高的层次迈进了。好的电影应该是三条腿走路，在注重电影的商业性或是娱乐性的同时，应该在思想性与艺术性上狠下工夫，这样中国电影的质量才能与全球第二大电影市场的地位相匹配。

## 二、主题

主题对于一部影视作品有着极其重要的地位和作用，如果将影视剧本或影视作品比作一个人的话，那么主题就是这个人的灵魂，没有灵魂的人就是一具只会活动的躯壳，而没有主题的影视作品就是一段段化学胶片。一部影视作品可以没有华丽的台词，

可以没有炫目的技巧，但是不能没有主题。

### （一）主题与主题思想

电影在仅仅一百多年的时间里，就拥有了一批可以与其他类型的文艺作品比肩的经典，而这一部部影视经典作品，无一不是有着相对明确而深刻的主题。格里菲斯的《党同伐异》批判了人类对异见者的打击，表达了对爱与宽容的渴望；塔可夫斯基的《乡愁》则表达了物质世界里人对信仰的追寻……更不用说伯格曼、费里尼等人的作品了。可以这样说，一部影视作品在票房与口碑上成败的关键归根到底还是与主题的开掘和呈现有最重要的关系，主题是一部影视作品的重中之重。

既然主题对于一部影视作品有着如此重要的作用，那我们就有必要对主题的内涵进行适度的探讨。关于文艺作品的主题历来存在不同的理解，在这里简要列举几个影响相对较大的理论。一是思想主题说，这种观点的代表人物是苏联文学巨匠高尔基，他认为“主题是从作者的经验中产生，由生活暗示给他的一种思想，可是它聚集在他的印象里还未形成，当它要求用形象来体现时，他会在作者心中唤起一种欲望——赋予它一个形式。”<sup>1</sup>；二是情节主题说，其代表人物希德·菲尔德认为：“剧本的主题就是人物加动作，剧本的主题即是剧情的展现。”<sup>2</sup>

在中国我们对主题的理解偏向于思想主题说。参考《电影艺术词典》，我们可以为影视作品的主题进行如下界定：影视剧本的主题就是通过剧本中人物的塑造和生活的描绘所表现出的中心思想。影视剧本的主题是对剧作者所积累的丰富的生活素材，运用电影思维进行选择、取舍、凝练的结果，通过影视剧本的故事与人物得以展现。影视作品要呈现主题，必然也要对作品主题进行有效的思考和价值判断。我们经常听到刚走出影院的观众抱怨，不知影片导演想要表达什么，看不懂。这其实就是影视剧作者没有对主题进行有效地表达，一部影视作品无论视听语言多么出彩、叙事多么巧妙，如果缺少对主题的表达和对主题所进行的思考，是很难与观众在情感和思想上达成共鸣的。这里所说的对主题所进行的思考和判断，其实就是我们通常所说的主题思想，主题与主题思想紧密联系又相互区别。具体来说，影视剧作的主题思想是剧作者对剧作的主题所表现出的阐述、态度和评价，是剧作者对于剧作主题的价值所进行的判断。要注意的是，剧作者一般在进行剧本创作的同时就包含了对于主题思想的判断，二者是同时进行，并行不悖的，我们在创作或理解时通常将其合二为一。如张艺谋的《红高粱》讲述了“我爷爷”余占鳌和“我奶奶”戴九莲二人轰轰烈烈的爱情故事，表现的主题或者主题思想是对生命价值的张扬与歌颂。陈凯歌的《黄土地》则表达了对中国传统文化的批判与依恋这样一个沉重主题。“一部电影剧本是否成功，取决于许多条件，但决定剧本的思想深刻与否，则在很大程度上取决于作者对主题、主题思

1 [苏] 高尔基. 高尔基文学论文选[M]. 北京：人民文学出版社，1959：296.

2 王世杰. 影视剧作法[M]. 北京：北京大学出版社，2010：39.

想的认识与把握。”<sup>1</sup>

## （二）主题的类型与呈现

当我们在谈论一部电影时，我们通常习惯性地对其进行类别的划分。我们会说《关山飞渡》、《与狼共舞》这类影片是美国西部片的典型代表作，又会把《阿凡达》、《E·T 外星人》、《第五元素》等影片归入科幻片之列。也许会有某种论调反对进行归类划分，但是，无论我们承认与否，我们都自觉或不自觉地为影片贴上这样或那样的标签，这个贴标签或者归类的过程其实就是寻找和总结规律的过程，灵活掌握创作规律不仅有益于创作者提高创作质量，更使得创作者，特别是新手可有效地避免创作过程中那些致命的错误。上文我们对影视作品的主题进行了一个简单的界定，并对主题与主题思想的关系进行了简单的梳理。既然我们对主题的含义能进行界定，那么我们的剧本或影片是否存在一些相似的主题呢？我们是否又能对这些主题进行相对明确的分类呢？从实际情况，特别是从好莱坞的电影创作情况来看，我们的确可以将影片的主题进行相对的划分。

不同的影视作品其主题在一般情况下是有所差别的，但是，为了初学者能更好地把握影视作品的主题，下面不妨列举几类在影视作品中较为常见的主题。一是情感主题，这一主题是影视作品中最为常见的主题之一，情感主题包含了如亲情、友情、爱情等主题。詹姆斯·卡梅隆导演的《泰坦尼克号》是一部经典的爱情片，导演通过片中杰克和露丝之间的故事表达了至死不渝的爱情这一主题；又如莎士比亚的经典剧作《罗密欧与朱丽叶》也是通过剧中罗密欧与朱丽叶浪漫凄美的爱情，赞颂了忠贞不渝的爱主题，更不用说，国人耳熟能详的《梁山伯与祝英台》的故事了，上面的几个经典爱情故事虽然故事各有不同，但是所表现的主题却是相同的，三则故事的主题无一不是对忠贞爱情的歌颂。亲情无疑也是众多影视作品中较为常见的一类主题，如许鞍华导演的《桃姐》，虽然故事中的两位主人公在身份上是主仆关系，但是要表达的主题则是二人之间的母子亲情，莎士比亚的《李尔王》表达的主题也是亲情，不过是对亲情反面的鞭笞，作者写出了被女儿虐待的父亲悲愤。二是传统与现代，也就是影片以传统与现代为主题，表现二者之间的关系。如李安的“家庭三部曲”都不同程度涉及了传统与现代之间的矛盾这一主题，《喜宴》中的父亲老朱认为婚礼就是要向亲朋好友宣告自己已经结婚，而儿子伟同则认为婚礼只与要结成夫妻的彼此有关，老朱与伟同之间在对待婚姻上截然相反的态度就是传统与现代之间冲突的集中体现。三是战争与和平，如科波拉的《现代启示录》、奥利弗·斯通的《野战排》、《生逢七月四日》都是越战题材电影的经典代表作品，这些片子从不同侧面批判了美国对越南发动的战争，表现了战争的残酷无情，在不同程度上诠释了战争与和平这一主题；中国的“十七年”电影中的战争片也是对战争与和平这一主题的表现，与美国的反越

1 王迪. 现代电影剧作艺术论[M]. 北京: 中国电影出版社, 1995.

战电影相反,中国的这些红色经典表现了我军的英勇无畏、革命必胜的豪迈之情。四是反思科技,科技是一把双刃剑,科技可以为人类谋取福利,但是对科技的错误利用则会导致难以预料的灾难,所以对科技的反思成为电影经常表现的一大主题。罗兰·艾默里奇执导的《后天》不仅讲述了在灾难面前的人性,也意在提醒观众,正是人类对科技的不当利用、过度改造与开发自然才导致了許多难以预料的后果,飓风、冰雹、洪水、冰山融化、极度严寒,由人类导致的温室效应使地球巨变,对地球大灾难的想象性预演,表现出导演对于科技的反思。

上文我们列举的几类主题是电影中较为常见的一些主题,一般来说电影不同其主题也有所差别,而且一部电影中往往存在着不止一种主题,我们在创作影视作品或剧本时对其中不同主题的诠释要详略得当,必要时要进行主题的提纯,以便对主题进行深度的挖掘。普多夫金在谈到主题时曾经说:“主题是一个为各种艺术所共有的概念。人类的每种想法都可以成为作品的主题,电影像其他艺术一样。对主题的选择是有限制的,唯一的问题就是他对观众是否有价值。”<sup>1</sup>张艺谋的《红高粱》在进行创作时,就对莫言小说《红高粱》进行了大刀阔斧的删减,对其主题进行了提纯,突出了生命的张扬这一主题,表现出了生命的野性与蓬勃,这正符合了国人摆脱文革束缚后人性的觉醒,所以广受好评。

对于创作者来说,当对影视作品或其剧本的主题有所明确之后,下面他所要进行的就是对主题的呈现,主题好比一个人对某件事的态度,必须通过言行等具体的行动来加以表现。主题的呈现方式多样,我们至少可以从故事和视听这两大层面来对一个主题进行诠释。普多夫金认为:“主题既确定以后,”“编剧就要进入通过剧情来处理主题的阶段。”<sup>2</sup>由达斯汀·霍夫曼和汤姆·克鲁斯主演的《雨人》,其歌颂兄弟之情的主题并不新奇,但是导演在讲述故事却独辟蹊径,通过自闭症哥哥与其弟弟路上发生的一连串故事来诠释这个主题,使老主题重新焕发新意。在这里我们需要明确的是对于某一相近或类似的主题,我们可以用不同的故事来诠释,也就是说呈现主题的故事是多种多样的。比如同样是表现对爱情的忠贞不渝,《罗密欧与朱丽叶》和《梁山伯与祝英台》的故事是明显不同的,《泰坦尼克号》与《罗马假日》虽然也是表现爱情主题的,但在故事上二者是有区别的,前者讲述了穷小子爱上富家女,并为其殉情的故事,后者则讲述了报社记者与公主的纯情爱恋。需要明确的是主题只是作者通过故事所要表达的情感或态度,至于表达的方法则千差万别。

电影是一门视听艺术,雷内·克莱尔曾认为电影的主题即是视觉的主题,在他看来,“在一部影片中,画面是唯一的叙述手段。”<sup>3</sup>但是随着有声电影的出现,声音也同画面一样成为了表达影片主题的重要手段。也就是说,在电影的创作过程中,声音

1 [苏]普多夫金. 论电影的编剧、导演和演员[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 1980: 17-19.

2 [苏]普多夫金. 论电影的编剧、导演和演员[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 1980: 21-22.

3 [法]雷内·克莱尔. 电影随想录[M]. 邵牧君、何振淦, 译. 北京: 中国电影出版社, 1981: 89.

和画面共同承担了表现主题的重要任务，我们可以运用色彩、构图、音乐等手段来对主题予以阐释。“小说家用文字描写来表述作品的基点，戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话，而电影编剧在进行这一工作时，则要运用造型的（能从外形来表现的）形象思维，他必须锻炼自己的想象力，必须养成这样一种习惯，使他所想到的任何东西，都能像表现在银幕上的一系列形象那样地浮现在他的脑海里。”<sup>1</sup>比如大多数有某种类型或风格的影片，大都有其独有的视觉符号，这些视觉符号成为影片主题的一种象征或暗示，美国西部片中主人公纵马驰骋于广袤的原野或荒漠的远镜头，是对美国人开拓冒险的主题的象征；黑色电影中，昏暗潮湿的街道、镜头中大面积的阴影，明暗对比强烈的具有表现主义风格的布光，则契合了黑色电影中堕落黑暗的主题；同样是对色彩的出色运用，英国著名导演德里克·贾曼的《蓝》通过克莱因蓝（一种蓝色的名称）形象地表达出作者坦然面对死亡的主题，而基耶斯洛夫斯基的《蓝》中的蓝色则成为影片中孤独这一主题的形象阐释；音乐同样是表达影片主题的简洁而有效的手段，席琳·迪翁的一曲《我心永恒》是对《泰坦尼克号》中至死不渝的爱情这一主题的诠释，《红高粱》中的《妹妹你大胆地往前走》、《酒神曲》则唱出了对热烈奔放的生命力的赞美。声音与画面既可以各自表达主题，也可以通过声音与画面的相互结合对主题进行诠释，科波拉的《现代启示录》中美军轰炸越南村庄的段落，手无寸铁的平民被炸的画面配以瓦格纳《尼伯龙根的指环》中慷慨激昂的《武神曲》，通过这种声画对立手段，表达了战争荒诞这一主题。

### （三）主题应该具备的原则

在上文我们已经简要阐述了主题的内涵并强调了其重要性，既然主题对于影片如此重要，那我们又如何确定一个恰当的主题呢？换言之一个好的主题应该具备哪些特点呢？主题统领影片的一切元素，那么这也就意味着电影的一切元素都有可能影响主题，但是不管其他元素如何影响主题，一个好的主题始终都应具备如下特点，即明确、深刻和独特。

电影的主题应当是明确的。试想一下，我们的观众花费近两个小时的时间在影院里观看一部电影，如果这部电影没有一个明晰的主题，也就意味着在这漫长的两个小时，我们的观众其实并不知道这部电影到底说了什么，观众不会理解人物行动的原因，也不会理解剧中人物的感情状态，整部电影就是一个120分钟的无实质意义的空壳。或者说导演想要表达的主题过于庞杂，以至于失去主次之分，没有了轻重缓急，结果一个也不突出，一个也没表达清楚，并不是一部电影只有一个主题，我们强调的是，一部好的影视作品，其主题应当是明确的，应该有主次之分。试想如果将鸿篇巨著《红楼梦》改编成一部电影，我们如果不进行主题的提纯，断然无法把他搬上荧幕，无论是王扶林导演的87版《红楼梦》连续剧，还是谢铁骊导演的电影版《红楼梦》，无

1 [苏]普多夫金. 论电影的编剧、导演和演员[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 1980: 22.



一不是对主题庞杂的原著进行了主题提纯，对故事进行了删减，这样观众在有限的观看时间里才能更好地把握原著最主要的精神。当然我们所提倡的影视作品应有明确的主题是针对一般的叙事电影来说的，一些先锋实验电影或者艺术电影的创作不必过分拘泥主题的明确与单纯，相反庞杂或者含混多义的主题正是这类电影的应有之义。试想一下 20 世纪 20 年代左右的先锋派电影运动，特别是其中的超现实主义电影、达达主义电影，其主题不都是含混不清的吗？正是如此，我们才能看到，如《一条安达鲁狗》、《贝克与僧侣》、《幕间休息》等先锋影片，让观众才能自行体会主题多义的朦胧之美。

主题应该深刻。一部好的影视作品应该对主题进行深度的开掘，一部影视作品的价值在很大程度上取决于作品主题的深度。塔可夫斯基的《牺牲》、费里尼的《八部半》、安哲罗普洛斯的《哭泣的草原》……我们细数这些影史上的经典之作，绝大多数都有其深邃的主题，这一切都依赖于创作者丰富的生活阅历，细腻的情感体验，独特的观察视角，缜密的逻辑思维，这样其执导的作品的主题才会有深度和厚重感。我们不妨举一个不恰当的例子，如果将一部影片比作高山，那么主题的深度就如同山的海拔，如果一部影片对主题的开掘不够，浅尝辄止，那么这部电影充其量也就是座土丘。不要低估了观众的欣赏水平，观众是不情愿也不会将自己宝贵的金钱和时间花费在一些毫无价值的影视作品上的。

#### （四）主题的意义

波洛克曾经在其著作《电影的元素》中写道：“尽管在过去的 20 年内，影片的风格发生了巨大的变化，出现了各种运动，但是在这一时期内，艺术上有成就的影片都有一个共同的特点，那就是一个无论在思想或哲学上都引人注目的鲜明的主题。”<sup>1</sup>主题对于影片本身、导演和观众都有其重要的意义。

主题对于创作者来说具有重要的意义，创作者以主题为纲统领作品创作过程。在影片拍摄前期，包括剧本创作在内的所有工作，必须始终围绕主题进行，影片展现的故事、情节、人物都应该是影视作品主题最为重要和直接的体现。在拍摄电影的过程中，视听语言也需要契合主题，无论是画面的色彩、构图、布光，还是音乐、音响，都应该成为诠释影片主题的有机组成部分。在后期剪辑阶段，同样要贯彻影片的主题意图，剪辑犹如对影片的二次创作，素材的取舍、段落与段落的连接、镜头与镜头之间的剪辑都涉及对影片主题的把握。

对一部影片来说，主题也就意味着作品的意义与价值，一部制作完成的电影在美学意义上，可以称之为不依赖于导演的完整而独立的作品，它的主题在相当程度上体现了作品的人文性与社会性。作为一部完整制作的成品，其意义与价值的高低，不仅取决于它的观赏性和艺术性，更重要的是取决于这部作品的思想性，即主题的价值。

1 [美]李·R·波洛克. 电影的元素[M]. 伍菡卿, 译. 北京: 中国电影出版社, 1986.

值与意义。如果许多观众认为像塔可夫斯基的《乡愁》和《牺牲》、贾樟柯的《三峡好人》和《站台》之类的片子主题虽然深刻，但是缺少观赏性，称不上是好影片，那么稍有观影储备的观众是绝对不会认同如《小时代》之类的思想空洞的影片是佳作。可以这样说，主题深刻的影片或许受其艺术性与观赏性的制约，难以臻于完美，但是一部主题上存在问题的影片，是断难称得上好影片的，就拿格里菲斯的《一个国家的诞生》来说，这部作品虽然在艺术上取得了巨大成就，但是其中却有明显的种族歧视的痕迹，所以在当时被许多国家禁映并受到黑人观众的抗议与评论家的批判。电影天生就是用来看的，只有不好看的电影，而没有不能看的电影。一部电影只有在观众观看之后才有意义，装在胶片盒子里的不叫电影。

对于观众来说，观看电影的过程是与导演交流观点的过程，是与剧中人物达成情感共鸣的过程，是引发观众思考的过程，是反思自己生活的过程，而这一切过程的出发点都源自对影片主题的理解与感悟。经常有观众看完电影后抱怨，不知道这部电影讲了什么，看不懂，这种状况其实暗含了观众对影片的主题表达缺失的不满。我们常讲电影要以情动人，观众对“情”的共鸣，其实就是对主题价值与意义的认同。因为导演与观众在思想上的差异，观众在观影过程中其实并不是百分百地理解导演在影片中所设置的各种桥段或细节，就像我们在理解欧美影片时，常遇到的状况一样，由于文化的差异，我们难以完全看懂影片，那我们如何来判定我们是否看懂了一部影片并理解了其中的精髓呢？就像陶渊明在《五柳先生传》中写的“好读书，不求甚解。”在观影过程中我们只要理解了影片的主题和故事的大体，那我们的观影过程就是有效的，理解一部影片首要的和最重要的就是对影片主题的理解。

主题是统领导演创作过程的纲领，是一部影片价值和意义的关键所在，是观众理解和认同影片的钥匙，主题无论对于创作者、影片本身，还是观众都十分重要。在这里还是要强调，主题是一切影视作品创作的缘起，需放在重中之重的位置。

### 三、人物与冲突

#### （一）冲突的定义

生存还是毁灭，那一刻，哈姆雷特王子陷入了沉思之中，试图在彼此冲突的死亡与荣誉之间，做出艰难的抉择，这也是伟大的剧作家莎士比亚与每个普通人都要面对的一个难题，而每种选择本身都意味着冲突。“冲突”这个来源于戏剧学的术语，在其他的艺术领域得到延伸，冲突同样在影视艺术中发挥着重要的作用。今天我们对于冲突的理解，经历了一个不断演变和完善的过程，像较早对冲突进行分析的著名戏剧家狄德罗就在其《论戏剧诗》一文中强调情境对人物性格塑造的重要作用，要“使之与人物的性格发生冲突”。<sup>1</sup>狄德罗对于冲突的理解集中于人物与情境之间的矛盾；而

1 [法]狄德罗. 狄德罗美学论文选[M]. 徐继曾, 等, 译. 北京: 人民文学出版社, 1984: 179.

黑格尔对于冲突的理解则充满了辩证法的思想,认为冲突的发生遵循着由和谐到破坏再到新的和谐的循环;美国戏剧理论家劳逊在借鉴戏剧批评家布轮退尔的意志冲突论时则强调“戏剧是人的意志与贬低我们的自然势力或神秘力量之间的对比的表现。”<sup>1</sup>认为“一次戏剧冲突必须是一次社会冲突。我们能够想象人和人之间的或者人和环境——包括社会力量或自然力量——之间的戏剧性斗争。”“戏剧的基本特征就是社会冲突——人与人之间,个人与集体之间,集体与集体之间,个人或集体与社会或自然力量之间的冲突;在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标,他所具有的强度足以导致冲突达到危机的顶点。”<sup>2</sup>在这里需说明的是中国对于冲突的理解主要借鉴了劳逊的社会冲突说,通常“冲突是指不同人物、人物与环境、人与自身之间的矛盾斗争。”<sup>3</sup>

## (二) 冲突的种类

关于冲突的种类,在上文介绍各理论家关于冲突的概念的设定时,其实已经涉及了关于冲突的划分,为使读者对冲突的种类有一个更为直观和全面的把握,下面将冲突的种类划分为三类,并逐一对其进行简要的分析。

人物之间的冲突。冲突是人交往过程中最为基本的一种状态,在人与人、人与集体、集体与集体的交流过程中,由于各自的政治、经济、文化背景不同,每个个体之间的行为与理念是异于他者的,差异是引发冲突的基本动因,其背后隐藏着不同观念的博弈与融合。“人在本质上不是单个的抽象,而是社会关系的总和。”<sup>4</sup>马克思所说的这句名言,为冲突提供了最好的阐释。人物之间的冲突大致可分为三种类型。

个体与他人之间的冲突。这种冲突是指个体与个体之间的冲突。由于个体之间在性格、信仰、种族等方面的差异,个体之间常常出现诽谤、争斗等各种冲突。冲突是塑造人性格的有效方法,人物之间的冲突使隐藏在人物内心的不易被人觉察的个性暴露出来,在冲突中个体之间的差异得到明显的体现。个体与他人之间的冲突是在影视中最为常见的冲突,可以说没有一部电影无此类冲突。例如,在电视剧《大明宫词》中陈红扮演的太平公主与归亚蕾扮演的武则天之间的母女纠葛实际上主要是个人与个人之间的冲突,导演李少红将母女二人在权力与政治上的差异大大弱化,主要突出了母女二人对爱情与亲情的不同理解方式,一方面是太平公主对于忠贞爱情的期望与坚守,太平公主对武攸嗣与张易之的情感只不过是对于逝去的爱情的补充与欺骗,太平公主一生中真正爱过的人只有她的第一任夫君薛绍,不幸的是薛绍却

1 转引自 顾仲彝. 编剧理论与技巧[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1981: 68.

2 [美]约翰·霍华德·劳逊. 戏剧与电影的剧作理论与技巧[M]. 邵牧君, 齐宙, 译. 北京: 中国电影出版社, 1989: 207.

3 陈吉德. 影视编剧艺术[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2006.

4 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集(第一卷). 北京: 人民出版社, 2012: 56.

因武则天对女儿的爱而断送了性命，这不得不让太平公主一直对武则天耿耿于怀，在武则天的观念里，倾尽其所能来为女儿创造幸福是每位母亲应做之事，只不过武则天通过手中的权力使得其更有效率，而在太平公主看来，爱情不应该掺杂政治与权力，她向往的是一份单纯的爱情，可见彼此对爱情的观念的不同，构成了母女二人冲突的根源。

人与群体之间的冲突。虽然个人不可避免地要与群体产生联系，不可避免地要成为某一群体的一员，但是个体却不是统一生产的机器，个体必定存在着与群体的差异。就拿中国的“十七年电影”来说，在众多的红色经典中，经常出现个人与集体的利益发生冲突时，个人会不假思索、义无反顾地牺牲自己，来成全集体的利益，而这种现象在“文革电影”中尤其突出，阿庆嫂、杨子荣等一系列经典人物，他们通常处于公共空间，极少表现他们在私人空间时的状态，这类人物全心全意为集体服务，毫不利己，专门利人，但对人物如此定型化的塑造，明显存在着僵硬的模式化之嫌，在这类人物中个人与集体之间的冲突被大大弱化，或者说这类人物与群体的要求是相一致的，个体与群体在某种程度上融为一体。在电影中人与集体的冲突一般是要着重刻画的，即强调个人与集体之间的隔阂与差异。莎翁笔下的罗密欧与朱丽叶作为两个对立家族的代表，他们彼此之间的爱恋，要冲破他们所属的家族的重要阻力，这就是一种个人与群体之间的冲突。

群体与群体之间的冲突。是指两个或多个群体之间在观念、利益等方面由于差异所导致的争斗。人是群体的组成单位，所以说群体之间的争斗多由代表各自群体利益的人物表现出来。说到群体与群体之间的冲突，我们最容易想到的是在武侠片中各大门派之间的争斗，像《笑傲江湖》、《白发魔女传》、《倚天屠龙记》等武侠片，故事就不约而同地涉及所谓的“武林正派”与所谓的“魔教”之间的江湖争斗。在表现现代社会不同群体或组织之间的冲突时，帮派争斗也是电影常常表现的题材。红极一时的“古惑仔系列”电影就是表现了香港各个黑社会帮派组织之间的逞凶斗狠。而2010年由台湾导演钮承泽执导的《艋舺》则将帮派斗争表现得更为细腻，影片将阮经天扮演的绰号和尚的热血青年，在两个利益与观念相互冲突的帮派之间的摇摆和挣扎作为影片重要的表现内容。和尚一开始身处的“太子帮”，其实是好友志龙父亲所代表的艋舺地区传统黑道的一部分，他们崇尚的是传统武力、道义、兄弟情义，认为“枪”这种现代兵器是下等人所用的武器，在和尚知道自己的父亲是被志龙之父所害时，其内心的仇恨、自卑将其引向由绰号灰狼的帮派老大所代表的更注重利益和效率的现代黑道组织，和尚在面对友情与复仇时的不可兼得，其实也就表明了两个在信仰、观念和利益均不相同的黑道之间的冲突，背后更是现代与传统两种文化之间的博弈。

人物与环境之间的冲突。人物无论怎样生活，都是生活在其所处的环境之中，一个人即便可以过着离群索居的生活，不与社会接触，但是他无可避免地需要空气、阳光、水源，他始终处于自然环境之中。只要人与环境产生关系，就无可避免地发生冲

突，影视作品中所说的人与环境的冲突，简单来说就是人与社会环境或自然环境之间的冲突。下面我们对这两种冲突进行简要的分析。

人与自然环境的冲突。人与自然环境的冲突较容易理解，当个人意志与自然环境的实际情况不合时就会发生冲突。几千年来我们的先民一直与自然作斗争，从远古神话传说女娲补天、大禹治水到现在抗洪救灾、抗震救灾，这些无不反映出人类改造和战胜自然的勇气，这些故事不仅在传说或现实中出现，在文艺作品中这也是常见的一种题材。影视作品中所表现的人与自然环境之间的冲突，较多地表现为一种人对自然的改造和征服，或是在自然灾害面前人的一种求生行动。电影《2012》所表现的故事是关于人与自然冲突的一个绝佳范例，片中当玛雅文明所预言的地球毁灭之日到来时，人类怎样逃脱自然厄运，如何在毁灭中生存，这本就是人向环境做出的抗争。我们或许还可以想到许多灾难片中都存在着人与自然的冲突，韩国导演奉俊昊执导的《雪国列车》中人类阻止气候变暖的实验清楚地表明了人对自然的改造，而在冰河灾难中幸存下来的人类通过“诺亚方舟号”列车延续性命与极寒作抗争，更是人克服自然灾害的表现形式；冯小刚导的《一九四二》讲述了1942年河南大旱，千万难民逃荒的故事，片中逃亡的路上饿殍遍地，主角范殿元、花枝、拴柱等无一人不是在缺水少粮中千方百计地求取生存，花枝出卖自己为自己的孩子换米，而范殿元的女儿为果腹不得不选择委身妓院。在自然灾害面前，在自然对人构成的死亡威胁面前，人性更能得到淋漓尽致的表现，这也是许多电影将自然灾害作为影片的题材或背景的一个重要原因。

人与社会环境的冲突。人与社会环境的冲突是指人行动时所遇到的社会阻力，而这种社会的阻力通常也是由人来体现的，与个体之间的冲突所不同的是，人与社会的冲突，受阻者所面对的是施阻者的集体意识，这种意识是社会上绝大多数人所具有的一种观念意识，而人与人之间的冲突，则更倾向于个体之间所具有的某种或某些意识或利益上的冲突，且这些观念意识是非集体所共有的。“举世皆浊而我独清，众人皆醉我独醒。”先人屈原的这句话，就是个人与社会环境相互冲突的极佳概括，在影视中人与社会的冲突常常表现为一个异于社会集体意识的人，对社会所进行的某种抗争性的行动。电影大师安德烈·塔可夫斯基一向以关注人的精神世界而著称，其代表作《乡愁》就关注了个体在物质世界的精神信仰，片中的疯子多米尼克，是与陀思妥耶夫斯基的《白痴》中疯子梅诗金一般的圣愚，他与周遭的社会格格不入，他坚信人要对他人负有责任，重建人与人、人与神的精神盟约，每当他想举着蜡烛走过温泉池时就会被人误解为想要自杀，最后他在广场自焚，其目的也是想通过此种行为，让更多的人关注自己枯竭的灵魂，多米尼克的这种信仰和行为既是崇高的又是悲剧的，其目的的纯洁与崇高，与社会中追求物欲的风气形成了鲜明的对比。2014年马修·沃楚斯根据英国真实故事改编的《骄傲》讲述了1984年英国一群以马克为代表的性少数群体的平权运动，片中以马克为代表的性少数群体，所要面对的是80年代世界范围内对同性恋以及所谓与之相关的艾滋病的极端恐惧，所以马克这群人所面临的不是某

个人的压力，他们所要面对的是社会集体意识中对同性恋与艾滋病的偏狭的认知，以及几千年来形成的异性恋霸权模式，而片中作为传统社会意识代表的矿工工会对马克群体从排斥到接受的过程也表明了性少数个体或群体与社会从冲突到融合的艰难过程，具有十分重要的象征意义。

人的自我冲突。人的自我冲突是指人物个体的内心冲突，是人物心中相互矛盾的观念与价值彼此间的相互碰撞，只不过这种冲突集聚在一人之身。人物与自身的冲突是刻画人物性格的有效手段，像欧洲先锋派电影运动中的法国超现实主义电影运动、法国印象派电影运动、意大利现代主义电影、法国左岸派电影运动均在表现人的内心活动上做出了突出贡献。好莱坞电影向来以精彩的戏剧故事吸引观众，在故事设置上不仅强调人与人以及人与环境的冲突，同时也注重人物内心冲突的设置，如好莱坞经典影片《卡萨布兰卡》中的女主角伊尔莎需要在她的丈夫维克多与其深爱的情人里克之间做出抉择，选择丈夫就意味要压抑住自己内心对里克的真实情感，牺牲自己的真爱，而选择情人里克伊尔莎就不可避免地要伤害到自己的丈夫，并受社会道德对婚外恋的谴责和自己内心的责问，所以伊尔莎在选择情人或丈夫的两难之间，其内心是矛盾冲突的。同样是表现人物对爱情的选择，在李安的《色戒》中大学生王佳芝本是为色诱进而刺杀汉奸头目易先生，而在影片最后王佳芝假意与易先生逛珠宝店时，见易先生向自己送上钻戒，并在易先生一向冷漠的眼神中发现难见的深情，在瞬间即逝的爱意中王佳芝恍然大悟，原来她已经不知不觉地爱上了这个男人，并非自己所认为的只是逢场作戏，王佳芝此时在情爱与为国除奸的信念之间发生了激烈的冲突，其自身失去了平衡，王佳芝面对易先生时眼神的游移不安，显露了其内心的矛盾状态。

### （三）冲突设置的原则

冲突对于一部影片来说有着极其重要的作用，一部影片在剧情冲突设置方面如果能处理得当，那么就会对整部影片叙事的展现起到积极的作用。出色的导演或编剧，在冲突设置方面都有其所遵循的原则，下面我们简要说明之。

冲突要有合理性。冲突的合理性是指冲突的设置应该在情理之中，也就是说冲突的设置应该符合影片的叙事，在情感与事理方面符合剧情推进的需要，符合逻辑思维。比如，《红色娘子军》中吴琼花一心想杀掉南霸天，也就是说吴琼花与南霸天之间存在着生死冲突，这种冲突的来源不是吴琼花对于南霸天无缘无故的仇恨，其原因就是吴琼花的祖辈受南霸天的压迫，自己曾也是南霸天的女奴而受尽压迫，所以吴琼花与南霸天之间有了冲突的依据，这也为后来吴琼花反抗南霸天提供了动机。

冲突要符合情境性。冲突要符合故事的背景，要符合故事所发生的自然环境与社会环境，比如《甄嬛传》主要描写了清代雍正时期的后宫争斗，其核心是后宫嫔妃对于皇帝与权利的争夺，后宫嫔妃彼此间的构陷因而也就具有了封建性的一面，是封建一夫多妻的产物，符合古代的婚姻状况，如果将各嫔妃们塑造成具有现代婚

恋意识的女人，反而失去了历史的真实性，可见冲突的设置要考虑到具体的社会与时代特点。

冲突要具有凝练性。冲突的凝练性是指在剧情片中冲突是高度概括化和典型化的，是对日常生活中的冲突的凝练和提纯。生活中的冲突往往大小不同、性质各异，不具有典型性，因此照搬生活冲突的设置方法，在一部故事片中就显得过于平淡，冲突不能得以充分凸显，冲突的设置要具有凝练性，就是要让观众在这些经典与凝练的冲突中发现生活的影子，把握影片中各种冲突的核心。中国红色经典影片中，常表现一位懵懂少年，深受地方恶霸或日本侵略者的残酷压迫，集家仇国恨于一身。这种设置方法一方面是将不同的遭遇集于一人之身，另一方面是用某个典型人物的这些遭遇，来代表普通民众在当时的遭遇，这种将众多遭遇集中于某一主要人物身上的做法，是对人物与他者之间冲突的一种集中化与凝练化的体现，易于观众对人物与情节进行把握。在电影的发展过程中，特别是二战后现代主义电影的再次兴起，出现了一批如《野草莓》、《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》、《八部半》、《奇遇》、《红色沙漠》等更加强调描写人的精神状态的电影，需要注意的是这类电影并非不强调冲突，而是从个体与他人、群体、自然、社会等外部冲突的展现，转向对人的内心冲突的描写，这是对冲突的另一种表现方式，而非对冲突的排斥。

冲突应具有节奏性。强调冲突的节奏性意在强调冲突之间应该有大小、轻重、缓急的区别，冲突之间应该形成节律。美国戏剧理论家劳逊说：“戏剧的运动是由一系列平衡状态的变化来推动的。平衡状态的任何一次变化就构成一个动作。”<sup>1</sup>对冲突设置进行轻重缓急的处理，可有效避免影片对故事的讲述如同流水账一般，有效地调动了观众的观影兴趣。当然，冲突的设置也不宜过于集中，如果一部影片中的冲突设置过于集中的话，就会破坏影片的节奏感，让观众始终处于紧张状态，理想的状态就是冲突的大小、出现的快慢要有节奏之感，形成松弛有度、参差错落的美感。

## 第二节 筹备阶段：融资哪里来、剧组哪里找

### 一、到哪里找投资

#### （一）电影产业的不健全，导致导演需参与融资工作

包括电影从业者在内的许多人对电影抱有这样一个既定的观念，即电影是艺术创造的结果，一提到其商业性就有不少人会蹙眉。早期电影美学家贝拉·巴拉兹将电影

1 [美]约翰·霍华德·劳逊，戏剧与电影的剧作理论与技巧[M]，邵牧君，齐宙，译，北京：中国电影出版社，1989：214。

称作“第七艺术”，试图将电影与绘画、音乐、雕塑等艺术形式相提并论。这种论调在后来的电影发展过程中逐步得到确立。在这里我们并不想也不能否定电影的艺术性，电影当然是一种艺术，但却是一种昂贵到仅仅依靠导演或其他个人都无法独立承担其制作资金的艺术。一提到某部电影的商业性，不少人就会在潜意识里将这部影片加上一个“不重视质量”的后缀，这种狭隘的观点掩盖了资金在电影创作中所发挥的决定性作用。当下，无论是在美国还是中国，投资过亿的电影并不鲜见，这种高昂的资金投入虽然是以获取商业收益为目的，但是无可争辩的却是它为保证电影的艺术质量提供了一个坚强的后盾。俗语说“巧妇难为无米之炊”，这句话放在电影制作上也同样适合，在这里所说的制作电影的“米”就是“货币”。今天不少国家围绕电影的制作、发行、放映等环节形成了庞大的电影产业，而其中电影产业发展最为悠久和完备的是美国，以好莱坞电影为代表的美国电影业有着完备的链条，拍摄电影时的资金筹措多由制片人专门负责，导演在电影融资方面所承担的任务相对较轻。

与美国电影业拥有完整的产业链条不同的是，在 20 世纪 90 年代之前，中国将电影制片厂定义为事业单位，电影的制作均由国有制片厂承担，其资金的来源自然也是由政府拨款，导演用国有制片厂调拨的资金进行电影的拍摄。但是随着制片厂改制，电影制作向民间敞开大门，电影制作资金的来源由原先的单一政府投资，转向以市场为主体的多元化投资模式。当下中国电影产业虽然快速发展，一跃成为全球第二大电影市场，但是中国并没有形成完备的电影产业链，其中制片人制度缺失的状况尤为突出，这就迫使导演在创作电影时不得不亲自参与电影的融资工作，积极寻找资金来源，这种情况在中小成本电影和艺术影片的制作过程中更为常见。越是投资规模小的电影，其剧组规模也相对较小，分工也相对不明确，导演也就越有可能分担制片人的工作，参与电影的筹资工作。中国电影生产从原来的国家体制到当下的市场化运作，在中国电影的发展过程中，导演在一部电影的拍摄中始终占据最重要的地位，这不仅是因为制片人制度的长期缺失，而且还因为中国长期在电影领域所形成的重电影的教化 and 艺术，轻电影的商业属性。导演在一部电影的制作过程中不仅仅是电影艺术的负责人，往往还是这部电影的制作资金的筹措者。

## （二）导演如何寻找投资

现在来看，绝大多数国家的电影生产都是将其作为一种商品来定位的，但是在电影的发展过程中，电影又不仅仅是一种商品。以苏联的电影制作为例，苏联将电影作为一种宣传工具，执行教化任务，电影制作的资金由国家拨款。在新中国建国后至 20 世纪 80 年代中期以前的这段时间里，国家一直将电影生产部门定性为事业单位，电影的制作由政府拨款，也就是说，这段时间里电影的投资方是政府，跟我们今天通常理解的电影的制作是由民营企业投资实际上是有区别的，导演在创作影片时并不真正需要“找投资”这个过程，通常是导演向所属的制片厂提交拍摄影片的资金申请，以制片厂的拨款作为电影的拍摄资金，而且以国家资金所拍摄的影片重视电影的教化



作用，并不以营利为目的。我们今天所看到的，如《柳堡的故事》、《生活的颤音》、《城南旧事》等经典电影作品，以及像《黄土地》、《红高粱》等第五代导演的初期作品，其实都是由政府提供资金拍摄完成的。

国家投资拍摄影片在电影的融资方面自然有其优势，对导演来说也就意味着拍摄资金不必外求于人，导演可潜心创作，但伴随着国家的社会主义市场化进程的不断深化，原有的电影体制显然已经无法适应电影的发展，在 1984 年 10 月的《中共中央关于经济体制改革的决定》中，电影业首次“被规定为企业性质，独立核算、自负盈亏、通过银行贷款自筹资金，实现生产利润，并交纳大小十余个税种”。<sup>1</sup>翌年，导演张刚成立南昌电影电视研究所，拍摄了著名的“阿满系列”喜剧电影；其后，导演谢晋与上海恒通企业合作成立谢晋-恒通影视发展公司，滕文骥成立了创世纪影视公司。<sup>2</sup>仅从这些早期有民营资金背景的影视公司相继成立就可以看出，在 20 世纪 80 年代中后期，原有的国营制片厂的导演，已经有意识地走向市场，寻求与民间资本的合作，来助力自己影视作品的创作。1993 年国家广播电影电视部颁发《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》，“强调电影的市场观念和效率，要求按照市场经济的规律理顺制片、发行、放映之间的经济关系，中国电影业在真正意义上进行的改革终于拉开了厚重的帷幕”。<sup>3</sup>至 1996 年国家颁布的《电影管理条例》已经申明“国家鼓励机关、企业、事业单位和其他社会团体以及公民个人以资助、投资的形式参与摄制电影片。”这在行政法规的高度上给予民营企业投资摄制电影以必要的体制保障。<sup>4</sup>民营资本进入电影领域，积极参与电影的摄制、发行、放映等领域，伴随着中国的社会主义市场经济的深化，到现在为止已经形成了一批如华谊兄弟、光线传媒、博纳影业等知名的民营电影公司，中国的国产大片几乎都出自民营电影公司之手，《一代宗师》、《西游·降魔篇》、《神探狄仁杰之神都龙王》、《捉妖记》、《寻龙诀》、《美人鱼》这些口碑与票房双赢的影片都是这些民营影视公司的力作。在民营电影公司迅速发展的背后，也有导演在电影创作时身份的转变，今天的导演已经不再是某一制片厂的隶属，而是以一种合作的姿态参与电影公司的电影制作。导演在电影创作时的资金来源已经告别了原来的国家投资的阶段，基本上是面向市场，寻求电影拍摄经费的融资，原先单一的电影资金来源，向多元的融资渠道迈进。

在电影体制改革以后，伴随着民营电影公司的迅猛发展，商业片已经成为当下中国电影市场的主流，对于导演来说，如何让自己的电影拍摄获得充足的资金来源，成为每个导演在电影拍摄时所要面对的重要问题。迅猛发展的民营影视公司是电影资金的主要来源方，这些影视公司对影片的制作有着相对专业化和规范化的操作，专门进

1 唐荣. 改革开放 30 年电影体制改革及其对中国电影的影响. 改革开放与中国电影 30 年[M]. 北京: 中国电影出版社, 2008: 474.

2 刘帆. 制度创新与民营电影经济的发展[J]. 北京电影学院学报. 2005 (6).

3 丁亚平. 当代中国民营电影发展态势研究[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2004: 24.

4 丁亚平. 当代中国民营电影发展态势研究[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2004: 27.

行影片的制片、发行等业务，是导演在寻求电影资金时的首选之地。如在民营电影中电影制作资历最深的华谊兄弟，从 1998 年便开始了制片、发行业务；从电视剧拍摄转战电影业务的新丽传媒十分重视电影的投资，参与了如《我的少女时代》、《刺客聂隐娘》、《煎饼侠》等作品的投资。

商业片导演在电影拍摄之前应该对所拍摄的影片有明晰的定位，也就是说对所拍影片的风格、题材、受众等应该有预先的判断。明晰的定位是电影获取电影投资的关键，因为电影融资的实际操作中，影视公司不会对导演关于某部电影的丰富设想进行细致的了解，投资人最为关注的还是电影的题材、受众定位、预期收益等关键方面，至于电影的艺术方面的追求，则是导演的事情。电影的定位对于导演来说是十分重要的，而一部影片的定位又是基于电影的剧本，在这里还是要强调一个好的电影剧本对于电影的融资的重要性，无论是成熟导演还是新锐导演，在电影的融资过程中对剧本都要极其重视，因为没有哪家影视公司的负责人，会贸然将上千甚至过亿的资金交给一个在头脑中仅有一个电影设想的导演，投资人在无法看到影片成片的情况下，剧本成为投资方判断电影的预期收益进而进行影片投资的重要依据。

对于新导演来说，在寻求影片投资时不仅需要一个好的剧本，如果影片具有时效性，那导演在寻求影片的融资时会更加容易，比如展现当下热点话题，对流行的电影类型的跟拍都会引起关注，这从而增加了导演在寻求电影投资时的筹码。比如近几年青春爱情片的热度一直不减，在《致我们终将逝去的青春》获得不俗的票房成绩后，随后出现了如《匆匆那年》、《左耳》、《栀子花开》、《同桌的你》等一大批类似的电影，形成一股拍摄青春爱情片的热潮。而对于成熟的导演来说，其自身就是在进行电影融资时的重要筹码，虽说影视作品的最终票房受到各种不确定因素的制约，投资方对影片的投资存在较高的风险，但是知名导演的作品一向是各大影视公司热衷的投资对象，因为这些业已成名的导演有着一定数量的作品，这些作品不仅使导演在创作上得到了磨练，完成了作为新人导演的历练，更为重要的是由这些作品所形成的稳定的影片质量和作品收益，成为导演所要进行拍摄作品未来票房口碑的预测的有力保证，对国内如张艺谋、冯小刚等知名导演来说，他们已经超越了作为影片的导演这个身份，其本身就是明星，他们的言行为观众所关注，这在无形中同样保证了其影片在受众中的关注度，意味着将会有更多的观众选择走进影院观看其影片。在商业片领域无论是新人导演还是成熟导演，在寻求电影投资时都会首先寻求与专业影视公司的合作，但是独立电影在寻求投资时情况则有所不同。

独立电影之所以称得上独立，就在于他与大电影公司的疏离关系，在独立电影的制作领域中，导演在资金筹措上扮演的角色更重要，这些导演常常身兼制片，并承担财政风险，这同时也意味着其在影片融资过程中有着更大的主动性，像科恩兄弟、吉姆·贾木许、娄烨、贾樟柯等独立导演，其影片的制作资金较少来自大的影视制作公司，这时那些规模较小的影视公司、电影基金等就成为其获取影片拍摄资金的重要来源。在中国，电影资金主要来自两个方面，“一种是来自政府设立的专项资金，目前，

中国每年通过电影专项资金、影视互济基金、进口片发行收入提成、重大题材影片专项补助等各种形式，直接或间接投入电影制作的资金已经超过亿元。另一种是来自个人或集体出资设立的民营基金，目前，中国已经设立了专项资助基金，如中影青年导演计划、曲江青年助推资金、亚洲新星导演计划等，但金额较少。”<sup>1</sup>前一种电影专项资金在实际的资助过程中更多的是面向中国电影体制内的一批电影，其中也包括一些商业大片。后一种电影基金则对新导演的创作或先锋艺术电影的创作起到了十分重要的作用，这种电影专项资金支持的影片主要面向电影节等一些特殊放映渠道，较少进入主流影院进行放映。

值得注意的是，对于一些独立导演，特别是一些艺术片或试验片导演来说，在实际的电影创作过程中也会得到国外的一些电影节或电影基金的支持，作为中国第六代导演代表的贾樟柯、娄烨等人在其电影创作过程中就曾受到过法国电影基金的支持，如贾樟柯的《世界》在创作过程中得到了法国南方基金的支持，娄烨的《春风沉醉的夜晚》则得到了戛纳电影节等相关资金的资助。对于艺术电影或先锋实验电影来说，因其受众范围有限，以营利作为主要目的的电影公司通常对这类电影的投资有限，加之大陆对支持艺术或实验电影创作和投资机制的不健全，这类电影在实际创作过程中的资金多来自个人投资、电影基金、电影节等非商业领域。在此，我们呼吁政府对于这类电影进行必要的扶持，保持电影的多样化。如中国台湾地区，有着一套相对完善的电影辅导金制度，对于那些商业意图并不那么浓厚的电影导演的创作产生了较大影响，其中著名导演蔡明亮就受惠于台湾电影辅导金而创作了一系列的艺术片。

### （三）互联网对于导演寻求投资的影响

迅速发展的网络已然为影视的制片、发行、放映等环节提供了一个新的平台，不仅如此，随着近几年各大互联网网站涉足影视制作行业，基于互联网的电影融资正在成为导演寻找投资的另一个渠道。

在互联网的发展过程中，各大影视门户网站开始涉足众多中小成本影视作品的投资与制作。如优酷、爱奇艺等视频门户网站均参与制作了一系列热门网剧，不仅如此，这些影视门户网站还热衷于微电影的投资与制作。各大影视门户网站在影视投资方面有着较为积极的态度，这为导演——特别是青年导演——在寻求电影投资时打开了另一条道路，让一些小成本的影视作品有了问世的可能。如优酷网从2012年开始持续四年推出的“大师微电影”系列作品，让许鞍华、顾长卫、金泰勇、蔡明亮、姜帝圭、黑泽清等国内外知名导演借助优酷的资金和播放平台推出了自己的微电影作品。

近两年来，电影众筹成为电影导演在进行影片创作时进行融资的一种新手段，所谓的电影众筹其实就是依托于网络平台向广大的网民募集电影创作资金的一种电影投资方式，这种电影众筹方式使得普通民众成为了电影的投资者，同时也为导演的电

1 侯光明、吴曼芳. 中国电影产业发展报告 2012—2013[M]. 北京：中国电影出版社，2004.

影创作资金提供了一个新的来源。

电影众筹这种募集电影制作资金的方式源于欧美，例如，美国的 kickstarter 为全球最大的众筹网，其成立之初，主要为图片、电影等项目寻求融资，现在它已经发展到可以为摄影、美术、设计、戏剧等十多个项目募集资金。在几年的时间内 Kickstarter 已经为电影与短片募得超过 1 亿美元投资，其中，电影导演大卫·芬奇监制的动画片《亡命暴徒》(The Goon)募得 44 万美元，奥斯卡最佳纪录短片 Inocente 则在 Kickstarter 上筹到了完成制作所需要的最后一部分资金。在国内，随着百度、阿里巴巴等大型网络平台相继推出自己的众筹项目，电影众筹在中国获得了迅猛的发展，像许鞍华导演的《黄金时代》、郭敬明导演的《小时代》、让-雅克·阿诺导演的《狼图腾》相继都通过电影众筹募集资金，刷新动画片票房纪录的《大圣归来》，109 位小朋友通过众筹方式成为电影出品人更成为一时的焦点；2016 年二月到三月以慰安妇为题材的《鬼乡》长达十七天位居韩国票房首位，甚至有人称这部被韩国最大的搜索引擎 NAVER 旗下的电影评分系统给出九点五分的高分（满分十分）的影片为“改变国家的电影”，更是通过网络等渠道由 75271 人众筹 12 亿韩元的方式完成了电影的制作。众筹使得普通民众有了参与电影投资的机会，也拓宽了导演为自己的作品寻求投资的渠道。虽然各网络巨头进行电影众筹的方式不同，但在实际上都发挥了相同的作用，电影众筹有助于解决电影的制作、发行、放映过程中所遇到的资金问题，拓宽了电影的融资渠道，使得导演在电影融资时所遇到的困难有所缓解，导演不必担心好作品没有资金拍摄，影视众筹给导演，特别是青年导演的创作提供了契机。

## 二、剧组如何构成

普通观众或许对拍电影充满了好奇，总想对电影的拍摄过程一探究竟，在影史上以表现电影拍摄过程为题材的电影也屡见不鲜。熟悉意大利电影的人大都了解费里尼的名作《八部半》，影片讲述了由马塞洛·马斯楚安尼扮演的导演吉多在筹拍一部表现人类末日的新片时所遇到的各种困难与危机。如果观众没看过这部经典名作也不要紧，2014 年上映的由香港导演尔冬升执导的《我是路人甲》，借一群在横店影视城中做群众演员的年轻人所经历的悲喜故事，在一定程度上表现了影视作品的拍摄过程。

### （一）剧组的发展与观念演变

无论是《八部半》，还是《我是路人甲》，都在表现电影拍摄过程时不同程度地表现了影视剧组的构成问题。剧组是影视作品拍摄过程中真正将剧本转化为视听语言的力量。伴随着电影的发展，剧组由开始的一个人，发展成为现在规模有几十或几百人的庞大队伍，期间也经历了对于剧组这个拍摄影视团体的作用与意义的持续思考。

在这里我们参考《电影艺术词典》的解释，对影视剧组作如下定义，剧组即专为拍摄一部影视作品而由各种专业人员组织起来的集体。这里所说的剧组主要指影视拍摄过程中的摄制组，摄制组的基本成员包括导演、演员、摄影、美术、音乐、录音、

剪辑、副导演、场记、化妆、服装、道具、置景、照明、电工、木工、裱糊工、油漆工等创作、技术人员和制片主任、制片员、剧务、场务、会计、出纳等行政、财务人员。<sup>1</sup>

在电影发展早期，其实是无所谓什么“剧组”的，就拿影史上第一部电影短片《火车进站》的拍摄来讲，这部短片是卢米埃尔用自己所发明的摄影机对将要到站的火车所进行的定镜拍摄，卢米埃尔其后的如《工厂大门》、《水浇园丁》等作品都是卢米埃尔自导自拍的记录型作品。在这里我们应该注意到这样一个事实，就是在电影发展初期阶段，导演与摄影师、编剧等往往是同一人，也就是说在此时期电影人通常身兼电影制作过程中的多个职务，多通过一人之力来完成电影的制作。在卢米埃尔之后的另一位重要的早期电影人乔治·梅里埃的一些舞台记录影片，如《月球旅行记》等影片虽然在拍摄过程中需要一些奇幻布景，出现多人合作完成一部影片的情况，但是在电影起源地法国，就连后来的电影霸主美国，在电影发展早期其电影的制作都是不专业化的，在电影制作时的剧本创作、拍摄、布景、布光、化妆道具等各种工作往往都由导演或摄影师亲为，这种非专业化和非规范化的电影制作过程严重制约了电影的发展。

随着电影的发展，电影制作过程中包括剧组在内的各个方面都得到了不同程度的细分并加以专业化，其中以好莱坞的大制片厂制度最具有代表性。可以说，剧组的形成与专业化是庞大的电影工业系统日益完善的一个重要标志。好莱坞的制片厂以精细分工、各司其职的方式将电影的制作、发行等领域加以专业化、规范化，形成了一套完备的电影工业系统，美国电影业自此进入大制片厂时代。大制片厂时代最重要的一个特征就是电影制作的专业化，这种专业化是通过分工明确的剧组来实现的，在剧组中制片、导演、摄影、布景、道具、化妆等工作均有专人负责，这些工作人员大都在此行当有着丰富的经验，能根据电影的不同要求，来完成电影拍摄过程中属于其职责范围的工作，剧组的专业化使电影的拍摄工作更加便捷和高效，满足了观众对电影质量和数量的要求，其他国家虽不似好莱坞有如此完备的制度，但是大多也是向着专业化来发展的。剧组的专业化固然有其明显的优势，但是却存在着逐渐僵化的隐患。好莱坞在20世纪四五十年代，大制片厂制度逐渐显露出其保守僵化的一面，如好莱坞八大电影公司之一的环球影业，就因编剧部门创作的故事多有雷同，而获得了“回音室”的绰号，好莱坞电影拍摄的日趋保守僵化，导演的作用在大制片厂制度制约下创造力受到不同程度的削弱，并严重阻碍了电影艺术的革新，而此时的欧洲，特别是地中海沿岸的意大利正在经历着一场影响整个世界电影艺术进程的“意大利新现实主义电影运动”。稍后，同样是在欧洲，法国出现了革新电影美学的“法国新浪潮电影运动”，其中的旗手特吕弗针对法国电影提出了著名的作者论，他在1954年发表的《论法国电影的一些倾向》一文中称影片的真正作者应该是导演而非编剧，在一系列作品

1 许南明、富澜、崔君衍. 电影艺术词典(3版)[M]. 北京: 中国电影出版社, 2012: 139.

中坚持题材和风格的一贯特征的导演,即是自己作品的作者。可以说作者论的提出对电影创作理念带来了巨大转变,符合了 20 世纪五六十年代西方电影个人化创作思潮的需要,对好莱坞的大制片厂制度带来了冲击,作者论对提高导演地位,鼓励艺术创新,起过明显的积极作用。但是单纯强调导演的个性,过分夸大导演在影片中的作用和创造性,将一部电影的价值与意义完全归结于导演个人,而忽略电影创作的其他部门——尤其是剧组——作用的做法,显然是电影美学上的个人崇拜,其弊端明显。剧组对一部电影的创作具有极其重要的作用,回顾一百多年的电影发展历程,我们看到剧组从无到有再到完备,剧组的组成也由导演一人,发展成为今天集摄影、录音、布光、置景、道具、化妆、特效等部门在内的专业化团队,期间也经历了对于剧组、导演在电影美学地位上的不断思考。电影是导演的创造,更是剧组这个专业化团队的创造,影视剧组要以导演为核心,同时要充分重视其他专业人员的地位和作用。我们只有熟悉了电影剧组的发展历程和重要作用,才能充分理解电影剧组中各个部门的独特作用,更好地进行电影的创作。

## (二) 组建剧组所遵循的原则

导演虽然是电影创作中最为关键的人物,但是这并不意味着导演在拍摄过程中事无巨细地亲自参与电影的选景、化妆等实际工作,这是因为导演在拍摄电影过程中分身乏术,而且导演在化妆、布景、服饰上通常并不具有实际的操作能力,导演在电影拍摄过程中通常需要组建一个与电影拍摄相适应的剧组。如果将导演比作一个人的头脑,那么剧组其他部门成员就是导演的被强化了的眼睛、耳朵、手脚,它们替头脑快捷高效地完成所思所想。剧组人员是电影创作的实际执行人,所以导演在组建剧组时,必须遵循一些基本的原则。

首先,导演要确保剧组人员认同和理解自己对影片的阐释和创作意图。此原则是组建一个剧组的根本性原则,剧组人员是导演创作影片的实际执行者,如果创作人员不能与导演的创作理念发生认同,那么在创作过程中就难以自觉地贯彻导演的指令,也不能在保持导演理念的前提下,进行有机的个人创造。导演在选择剧组人员时要评估其修养与价值,不仅要对其所持的基本电影理念进行判断,也要对其所认同的人生与生活的观念进行足够的理解。要知道在电影创作过程中,技术上的失误可以补救,但是如果选择与导演创作理念无法认同的剧组人员,则会使电影的拍摄陷入瘫痪。

其次,熟悉剧组人员专长,检验其技术和经验。在电影创作过程中,要求导演对主要剧组人员的专业能力和经验有清晰的判断,技术纯熟的剧组人员不仅可以更好地与剧组其他人员相互协调,高质高效地进行创作;更为重要的是,可以将实现导演创作意图的误差降到最低。在这里我们提倡使用有经验的电影人员,因为有经验的工作人员,以其储备的工作经验可以更好地应对电影创作过程中所遇到的各种状况,但是这并不意味着对电影新人的排斥。归根到底,人员的选择还是要符合每部电影创作的实际需求,只要是适合某部电影创作的人员都应在导演的选用范围之内。电影创作过

程有其自身的艺术规律,即使在高度可控的情况下,依旧要依靠剧组人员的个人作用,就拿景别来说,不同摄影师在理解景别上存在差异,往往前一个摄影师所认为的特写,在后一位摄影师来说却是中景,这就需要导演与电影剧组人员进行沟通和磨合,共同确定一个标准。

再次,导演应划定各部门的责任范围,让人员各司其职。导演在组建剧组时要预先划定剧组中各部门的职责范围,还应根据影片投资规模的大小确定剧组各部门的主创人员的规模。划定剧组各部门的职责范围使彼此之间相对独立,互不干涉,以便能更好地发挥各部门和人员的作用。导演依据前两条原则确定剧组成员后,还应该给予剧组成员以适当的自主性,在贯彻导演意图的同时,不应排斥剧组成员的创造力。

最后,培养自己的专属剧组。对每一位导演来说都应试着培养自己的专属剧组,从演员、摄影师,到化妆师、服饰设计师都应该有相对固定的人选。如丽芙·乌曼和马克思·冯·赛多都是电影大师伯格曼所钟爱的演员,蒂尔达·斯文顿为英国著名电影导演德里克·贾曼所一手发掘,贾曼的绝大多数影片都有其精彩演出,摄影师李屏宾与台湾导演侯孝贤保持着良好的合作关系,侯孝贤的《童年往事》、《恋恋风尘》和《悲情城市》等影片均有李屏宾参与创作。培养自己的专属剧组,可以使导演在组建剧组时省时省力,长期合作的剧组成员能更快更好地领会导演的创作意图,因此导演的创作风格和质量都有一定的保障。

### (三) 剧组的基本构成

1972年由弗朗索瓦·特吕弗执导的《日以继夜》讲述了由特吕弗本人亲自饰演的导演在带领剧组拍摄《遇见帕米拉》的过程中,剧组各部门成员发生的一系列趣味盎然的状况,向观众展示了一部影片拍摄的幕后故事。剧组包括了影视制作时的主要部门,不仅要有导演、摄影师和演员等关键人员,还要有如剧务、道具组等其他部门人员的通力合作。下面我们就对剧组的构成进行一个相对完整的列举。

导演组。导演组是影片艺术创作的领导人和摄制组的负责人。<sup>1</sup>导演是电影创作过程中的核心,导演在剧组中需要团结和组织不同专业的工作人员,共同为创作影片而努力。导演在影片创作过程中一般不参与某一工作的实际操作,而是向剧组成员阐释自己对影片的创作理念和对某一具体工作的要求和最终效果,让剧组的具体负责人员执行,这就要求导演需要具有出色的协调能力和领导能力,既需要坚持自己的创作原则,又需要从善如流。导演是影片艺术的第一责任人,影片的成就往往代表了一个导演的专业水准。在影史中许多出色的导演都有与剧组相处的独特之道,如日本著名导演沟口健二在拍摄影片过程中多让演员自己领会人物角色,反复进行某一镜头的拍摄;侯孝贤的影片多用非职业演员,最终选用的镜头往往是演员在排演时的镜头,而非正式拍摄时的镜头,因为排演时的镜头演员相对放松,表演反而更加自然;至于拍

1 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:136.

摄过《泰坦尼克号》、《阿凡达》等大片的詹姆斯·卡梅隆则被不少合作演员抱怨在片场脾气火爆、要求严格。

演员。演员是在摄影机前以自身为创作手段来体现影片内容，塑造人物形象的艺术，是故事片艺术创作的重要组成部分。<sup>1</sup>演员在理解剧本主题与导演创作意图的前提下，运用表演艺术塑造出银幕上直观生动的人物形象，演员是创作主体、创作工具和素材、创作对象的三者合一。剧组成员的一切工作实际上大都直接为演员服务，服装、灯光、道具等无一不是来配合演员的表演，所以演员需积极与剧组中的成员磨合。作为一个演员，应该努力提高自己的表演水平，如在《毕业生》、《雨人》中留下过经典形象的达斯汀·霍夫曼，在《花样年华》、《阮玲玉》等影片中有过精彩演出的张曼玉，作为特吕弗的银幕化身的让-皮埃尔·利奥德等许多实力演员显然是许多新手的学习对象。

摄影组，即由摄影师领导的，由摄影人员组成的工作小组。在这里我们要着重突出摄影师的作用与地位，摄影师是“影片主要创作者之一，直接负责影片银幕形象摄影造型处理，是摄影艺术创作的技术处理的负责人。”<sup>2</sup>在电影诞生初期，摄影师往往也是一部影片的导演，在早期电影艺术的发展过程中，摄影师扮演了重要地位。如世界上第一个电影艺术流派——布莱顿学派，其突出成就就是发展了电影的摄影艺术与技术。现在电影的摄影工作有专门的摄影人员来完成，但其作用仍不可小觑。奥逊·威尔斯的《公民凯恩》，不仅以其多视角的故事呈现备受推崇，其景深摄影也为后来好莱坞景深摄影风格的形成起到了示范作用，其中摄影师格来格·托兰德的贡献不可忽视，而国内的杜可风、顾长卫等著名摄影师也都形成了自己相对稳定的创作。

录音组。“录音师是这一部门的核心人物，是对影片声音的艺术、技术质量负责的电影声音创作艺术家。”<sup>3</sup>录音师根据导演的创作意图和影片的具体内容进行电影声音的设计与创作。在录音组以声音师为核心，由声音设计师、同期录音师、音乐录音师、后期录音师、后期对白录音师、动效录音师、预混录音师、终混录音师、声音剪接师共同完成电影声音的制作。

美术组。即为影片造型进行设计和制作的美术创作部门。电影美术组的主要任务就是环境造型和人物造型，环境造型主要指布景和道具的设计与制作，也包括自然景的选择；人物造型主要指化妆和服装。具体工作内容分为绘景、置景、道具、服装、化妆、特技美术、字幕等项。<sup>4</sup>美术师是影片创作过程中负责整部影片造型设计的主要创作者，美术师组织与指导服装、道具、化妆等部门的具体工作。绘景师的主要职责是通过绘画等手段绘制场景所需要的背景，现在随着数字技术的发展，在电影拍摄

1 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：167.

2 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：215.

3 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：383.

4 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：307.



过程中场景所需的背景可由绿幕代替，后期再通过数字技术进行合成。道具师根据美术师的要求，依据剧本中对道具的描述，设计和制作电影拍摄中所需要的各种道具。服装设计师进行片中人物服装和配饰的设计，其所设计的服饰应该符合人物性格和时代特色。如叶锦添曾担任了李安的《卧虎藏龙》、陈国富的《双瞳》、冯小刚的《一九四二》等著名影片的服装设计；张叔平作为服装设计师与王家卫的合作更为人津津乐道，成为王家卫《堕落天使》、《花样年华》、《一代宗师》等影片的服装设计。化妆师的任务是根据剧本主题思想、情节结构、演员形貌和影片总体造型的要求，设计人物的化妆造型，指导制作各种化妆造型所需要的零配件，完成全片人物的试妆和定型，在拍摄过程中，负责保持人物造型的连贯性，并随着人物性格、情绪、年龄等因素的发展变化，给予形象的、准确的描画。

### 第三节 拍摄阶段：我要这样的镜头

#### 一、导演组的分工

##### （一）导演组的定义与构成

导演是一个剧组的灵魂，是电影创作过程中真正的艺术负责人，但这并不意味着导演对影片创作过程中的千头万绪都要亲自处理。在影片拍摄的实际过程中，导演既没有能力也没有必要对影片拍摄的每个细节过分关注，对那些电影拍摄时的非核心问题，导演通常都交由导演组来处理，导演组协调电影剧组的其他部门，共同完成导演的要求。

影视领域的导演组，其实就是以导演为核心的负责影片艺术创作的领导和指挥机构，导演组一般包括导演、副导演、导演助理和场记等人员，根据影片的类型和制作规模的大小，导演组少则几人多则几十人。在这里我们不妨提供几部影片中的导演组列表，以供读者参考。台湾导演钮承泽执导的《军中乐园》的导演组包括了副导演、助理导演、场记、导演组支援、编剧助理、田野调查这几个职位；宁浩执导的《无人区》的导演组包括了导演助理、执行导演、选角副导演、演员副导演、场记这几个职位；而杨德昌执导的《一一》的导演组则由选角指导、副导演、表演指导、场记、导演助理构成。从上面这几个例子我们可以看到，由于每部影片的差异，导演组的构成会根据影片拍摄的实际需要做出补充和调整，但在一般情况下导演组有导演、副导演或助理导演以及场记这几项职务。

##### （二）导演组的作用

电影是一门集体的艺术，在进行电影创作时需要剧组各个部门的通力合作，在前

文中我们简要探讨了剧组的构成,并申明了剧组对于电影创作的重要性,强调电影的艺术创作是以导演为中心的集体工作,电影剧组的各部门依其职责从事相对专业而明确的工作,导演是电影创作最为关键的人物,而导演组则是整个剧组的中枢机构,剧组中的摄影组、录音组、布景组、道具组、服饰组等部门,都在导演组的协调下展开工作,导演组在整个剧组中负责组织和协调各部门的工作,进行电影的拍摄。由于导演个人的时间和精力有限,不可能对电影创作的方方面面都做出指令和处理,这就需要导演组的其他人员代替导演处理影片拍摄时的一些非核心工作,导演组放大和强化了导演的执导能力,使导演的指令能迅速到达各个部门,为各部门的工作提供了方向,导演组在影片拍摄过程中还能对剧组各部门形成有效的监督,确保各部门能贯彻导演的各项指令,按既定要求进行工作,不仅如此,由于导演专注影片的艺术创作,对剧组每个人员的情况不能完全掌握,很多时候是导演组代替导演协调导演与剧组的关系以及剧组与剧组之间的关系,确保整个剧组的人际关系始终处于平稳状态,导演组还有提醒导演创作的作用,导演在影片创作过程中发生了某些错误,而导演自身并没有意识到,由于导演组中的人员更清楚导演创作的真实意图,这时导演组中的人员应给与导演必要的提示,避免导演在艺术创作上的失误。而对剧组的其他部门来说,不可能凡事都请导演裁决,在各部门自己无法解决,又需要听取导演意见的事情,剧组的其他部门首先选择与导演组沟通,听取导演组的意见,尽量将问题予以化解,或者是由导演组直接向导演汇报,由导演给出意见。总的来说导演组在剧组中发挥着指挥作用、监督作用、协调作用、提示作用、桥梁作用。

### (三) 导演组中各类人员的工作

导演。如果将导演组比作整个剧组的中枢机构,而导演则是这个中枢的实际掌控者。导演是“影片艺术创作的领导人和摄制组的负责人。”“导演团结和组织各种不同专业的创作人员共同为生产高质量的影片而努力,是集体创作的核心。”<sup>1</sup>在电影创作过程中应该将导演视作影片创作体系中的一个职位或职务,而不仅仅将其当作某个具体人物来理解,有些出色的电影人在一部电影创作过程中身兼导演、编剧甚至制片等职务的情况也并不鲜见。在电影的发展过程中,导演的定义和作用不断完善和丰富,总的来说存在以下两种倾向。一种是制片人中心制,这种制度在美国——特别是好莱坞黄金时代的美国——尤为突出,电影的制作以制片人为中心,导演向制片人负责,电影制作中的一切事宜(包括电影艺术方面的问题)最终以制片人的裁决为准,在影片拍摄过程中制片人依然能对导演施加重要影响,左右影片拍摄,并且制片人对电影拥有最终剪辑权,这种制度下导演的作用被大大削弱,不能确保导演的创作意图,甚至不能保证影片的艺术质量。另一种则是以导演为中心,就是“在影片拍摄的全过程中,建立以导演为核心的创作班子的制度。在摄制组内,导演掌控艺术创作领导权和

1 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:136-137.

指挥权,遇有不同意见时导演有最后裁决权。导演中心制可保证影片艺术风格、样式的完整统一,保证艺术质量。”<sup>1</sup>根据影片创作的实际需要,有的影片在创作过程中设置了总导演或联合导演等职务来强化导演的作用。总导演的工作其实就是由艺术和威望较高的导演来把控影片总的创作意图,实际的指导工作由导演来完成。而联合导演则是“由两名以上导演共同负责完成一部影片的摄制工作。”<sup>2</sup>比如《琅琊榜》、《北平无战事》、《温州一家人》这几部广受好评的电视剧就是由著名导演孔笙与其搭档李雪共同执导的,再比如创作了《罗塞塔》等影片的达内兄弟、联合创作了《阅后即焚》、《大地惊雷》、《老无所依》等影片的科恩兄弟都是著名的导演二人组。

影片的实际拍摄阶段,也是导演将影片的创作意图和构思转化为影像的关键阶段,导演在影片的拍摄过程中发挥着无可替代的决定性作用,其中导演的职责包括指导演员表演、指导摄影组拍摄、指挥剧组运作、监控拍摄过程等方面。虽然我们提倡在影片进入实际投拍阶段应该做好充足的准备,但是在实际拍摄过程中总会有超出预期的事件发生,这也是影视拍摄过程中不可避免的,有时恰恰是这些不可预知的事件为最后的成片带来了精彩的瞬间,这就要求导演在实际拍摄过程中要有应变能力、发现能力和即兴创作能力。“电影导演在拍摄现场受到具体条件的启发而临时想出,或改变原来处理意图的创作方法。”<sup>3</sup>就是我们通常所说的即兴创作,这种方法有效弥补了因前期设想不足或不符合实际而导致的拍摄困难,又有利于化解规范的电影拍摄流程中可能导致的创作僵化。在电影创作过程中我们提倡提前做好分镜头剧本等工作,但这并不是排斥即兴创作,香港导演王家卫向来以在拍摄现场的即兴创作而闻名,库布里克在拍摄《闪灵》时也经常对剧本做出修改,但这一切都依靠导演深厚的艺术功底,对于新手来说,依照事先打磨好的剧本进行拍摄,则相对安全一些。

副导演与助理导演。在人们的印象中,副导演好像从来都是忙于寻找演员的,剧本一旦完成或还尚在创作时,副导演就开始协助导演选择主演,负责非主要演员的选择,但是在实际的电影拍摄过程中,副导演的工作远不止如此,副导演在电影的创作工程中,不仅前期要负责选择演员,而且在拍摄过程中还要负责检查现场的各项工作,这些工作涵盖了监管服装、化妆、道具,根据导演要求负责现场的排练组织工作,负责指挥和安排非主要演员,以及下达拍摄通知单等。就拿监管服装、化妆、道具工作来说,这几项工作其实在剧组中由各专业部门负责,副导演在拍摄现场只是负责对服装、化妆、道具等进行再次核对和催促,保证在影片拍摄时不因场景、情节、人物的改变而造成服装、道具等方面的混乱。由于导演负责主要演员的表演指导,非主要演员表演时所遇到的问题则多由副导演进行指导,这里所说的非主要演员多为群众演员,副导演在明确了导演的创作意图后,对现场的群众演员进行动作、表情、走位的讲解与示范,对有台词的演员,要进行台词讲解、表演示范并对其排演中出现的问题进行指导。

1~2 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:136-137

3 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:145.

我们不妨将整个剧组比作军队，“如果作为导演你是将军的话，一助就是你的副官，负责传达你的要求。”“在这儿需要说明的重要一点是因为助理导演要给出指示，所以他是现场的指挥官。”<sup>1</sup>这里所说的“一助”就是第一助理导演，助理导演也被称作“导演助理”，是导演的重要助手，在“不设副导演的摄制组，助理导演要全部承担副导演的工作。”<sup>2</sup>助理导演有一项十分重要的作用，那就是成为连接导演与剧组其他人员的桥梁，发挥着上传下达的纽带作用，即传达导演指令与向导演报告剧组各项信息。在拍摄现场导演发出的指令，由导演助理传达并监督执行，同时“一助是调解纷争的专家，所有部门都会告诉他自己的工作进程和遇到的阻碍。”<sup>3</sup>这些问题通常助理导演会及时汇总并向导演报告，并与其一起研究解决，不仅如此，“由于其他人会因为你导演的地位而对你恭敬顺从，所以你需要这么一个人做你的耳目，从而得知真实的情况。”<sup>4</sup>副导演在影片拍摄过程中发挥着重要作用，不仅如此，副导演一职在客观上也为新导演的成长提供了一个平台，副导演的工作让有志于成为导演的电影人积累了导演素养和技巧，在许多时候是一个电影人迈向导演的过渡阶段。比如曾经担任过周美玲执导的《刺青》、蔡明亮执导的《天边一朵云》以及钮承泽执导的《军中乐园》等影片副导演的林书宇，正是在副导演的工作岗位上磨练了自己的导演技巧，提高了自己的导演艺术素养，作为导演相继执导了《九降风》和《星空》，成为台湾新生代导演。

场记。让-皮埃尔·特吕弗 1972 年执导的影片《日以继夜》，其开场就是由让-皮埃尔·利奥德扮演的男主角在拍摄现场对一场戏的重复表演，在一次次重拍的过程中，年轻的女工作人员不断手持场记板打板，而我们在影片中看到的这位女工作人员，也就是我们通常所说的场记。场记“是导演不可缺少的助手”，其“主要工作是在拍摄现场记录导演及主要创作人员的艺术处理和填写场记单”<sup>5</sup>。具体来讲，场记要在拍摄时详细记录演员的台词变化，以方便后期配音；确保演员的妆容、道具、动作的连贯一致，防止发生所谓的“穿帮”镜头；场记要填写场记单，提供拍摄的准确数据和完备资料，为洗印、剪辑、后期特效等工作提供依据。场记的工作庞杂辛苦，需要非常认真和细心，应竭力避免细节上的失误，以免影响整部电影的创作和质量。场记在电影拍摄过程中始终处于片场一线，场记不仅清楚导演在创作过程中不断修正的创作思路，也能掌握摄影、演员、造型、录音等工作在拍摄时的运作。场记可以切身体会

1 [美]Bethany·Rooney、Mary·Lou·Belli. 导演讲故事：影视导演艺术 with 创作[M]. 高剑妩，等，译. 北京：人民邮电出版社，2014：54.

2 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3 版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：137.

3 [美]Bethany·Rooney、Mary·Lou·Belli. 导演讲故事：影视导演艺术 with 创作[M]. 高剑妩，等，译. 北京：人民邮电出版社，2014：55.

4 [美]Bethany·Rooney、Mary·Lou·Belli. 导演讲故事：影视导演艺术 with 创作[M]. 高剑妩，等，译. 北京：人民邮电出版社，2014：46.

5 许南明，富澜，崔君衍. 电影艺术词典（3 版）[M]. 北京：中国电影出版社，2012：137.

拍片的每个流程,对于初入电影行业的新人来说,场记工作对自己的经验积累十分有用,许多导演都是从场记起步,最终进入导演行列的,如台湾著名电影导演侯孝贤的场记经历,就为其后来的导演生涯打下了坚实的基础。

## 二、摄影师如何拍摄

我们说电影是一门视听艺术,要用画面和声音来讲故事。无论在无声电影时期,还是在有声电影时期,我们都可以毫不夸张地说,影像是一部电影的生命之所在,如果用今天的电影美学来审视一部电影,若没有声音的影片是有缺陷的电影,那么只有声音的“电影”,那就完全变成了另一种艺术形态。在这里并不是否定和贬低声音在电影中的地位,因为今天的电影观众已经养成了一套符合有声电影观赏的习惯,在这里只是想强调影像对于一部电影的极端重要性。无论是出于何种原因,人类自古以来就显示出了对图像的极大热情,电影的出现使人类对图像的热情再次得到强化。今天的电影观众或许很难想象,一百二十年前在法国的一家咖啡馆里,当幕布上的火车朝着观众开来时他们的惶恐表情,但是我们一定会对安德烈·塔可夫斯基的《乡愁》中那水墨画一般的电影画面赞叹不已,也会为帕拉杰诺夫的《石榴的颜色》、《被遗忘的祖先的影子》中那色彩极度艳丽的影像而拍手叫绝。而这一切震撼人心的电影或影像的背后不仅有着导演的天才创造,同样也凝结了摄影师的汗水。

### (一) 摄影师与摄影组、导演的关系

摄影师是“影片主要创作者之一,直接负责影片银幕形象摄影造型处理,是摄影艺术创作和技术处理的负责人。”<sup>1</sup>摄影师同时还是摄影小组的直接领导者和指挥者,在摄影师指令下由包含摄影师在内的摄影组的副摄影师、摄影助理、机械员、场工等人员完成影片的拍摄工作。摄影师是真正将剧本故事和导演艺术构思转化为影像的直接负责者,在整个剧组中承担着仅次于导演的重要工作。

导演与摄影师这两个关键职务在电影创作中的作用和关系在电影的发展过程中得到了不断的分化和完善。在电影刚诞生后的早期阶段,摄影师在一部电影中具有极其重要的地位,电影发明人卢米埃尔兄弟本身就是照相师,他们在对照相技术的探索中发明了电影摄影机,早期电影制作相对简单,可以说技术的操作是大于艺术创作的,这时摄影师通常身兼导演之职,我们今天所能想到的早期电影人多有摄影师的背景,卢米埃尔兄弟、乔治·梅里埃、乔治·阿尔贝特·史密斯、詹姆士·威廉逊、西塞尔·海普华斯无不都是出色的电影摄影师。早期电影创作过程中摄影师与导演合一的状态,反映出当时仅仅将电影视为茶余饭后供人娱乐消遣的技术新玩意的意识,就连一些早期电影人也忽略了电影的技术发展,特别是摄影技术的进步,将推动这种新奇的杂耍成为20世纪以来最伟大的大众艺术。早期电影创作的非专业化倾向显然制约了电影

1 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:215.

的发展,在电影发展过程中为适应电影在质量和数量上的要求,电影制作的专业化和精细化成为电影发展的一种趋势,导演逐渐从摄影师身份中脱离出来,成为电影艺术的总负责人,而电影摄影师则专注于摄影方面的工作,职能的分化促使了更加专业高效的电影剧组的形成,尤其是在美国,专业高效的剧组显然是好莱坞影片被源源不断生产的一大保证。导演与摄影师的关系演变从一个侧面反映了电影的发展过程。今天,电影的创作机制已经较为完善,导演与摄影师的职责与关系也早已明确,导演在整个电影创作过程中是影片艺术的总负责人,而摄影师则是在导演的领导下直接将剧本故事转化为影像,明确了摄影师在导演的创作意图和要求下工作,并不是说摄影师只是充当导演的摄影机器,也不是否定摄影师对影片艺术的个人贡献,相反,摄影师在影片的艺术创作上是有重要的作用和贡献的。

我们一提到导演,特别是一些著名导演,就会不自觉地对其导演风格进行评论,导演的艺术风格一般表现在故事讲述、主题展现、视听语言等方面,其中视听语言最为直接和明显地体现了一个导演的艺术风格,而导演的视听风格的形成,特别是影像风格的确立,摄影师在其中发挥了举足轻重的作用。首先摄影师是影像的直接创造者,不同于画家的画作是由其亲笔描绘,一部影片中影像的创造不是导演亲力亲为,在这里导演只是提供创意,而真正的执行者是摄影师,摄影师的摄影在遵循导演创作意图的前提下,并不排斥摄影师个人的艺术创造,摄影师完全有必要对影片的摄影做出符合自己认知的创作。摄影师同时也是影片影像的创新者,电影艺术的创新建立在摄影艺术与技术的发展之上,导演在大多数情况下具备摄影知识,但是相对于摄影师来说并不专业,摄影师因其专业的摄影修养与技能,为影像风格的创新提供了可能,比如,影史经典《公民凯恩》,不仅其多视点的故事叙述技巧为后世所称赞,而且其景深镜头的运用同样开一时风气之先,为后来好莱坞电影中景深镜头的运用提供了借鉴,我们在称赞奥逊·威尔斯天才的导演水平的同时,不应忽略的是本片的景深影像风格的创新在很大程度上要归功于摄影师格莱格·托兰德的创造。最后摄影师还是导演艺术创作的建议者,导演是影片艺术的负责人,这并不意味着导演在影片创作过程中是固步自封的,影片最后艺术风格的形成,其实也包含了剧组其他部门的劳动成果,作为影片艺术创作的主要参与者和导演的主要助手的摄影师,有权利也有义务对导演的艺术创作提出中肯的建议,也有必要在导演出现错误时给导演以提醒,这同样是摄影师的应尽职责。

## （二）摄影师，用影像说话

《黄土地》作为中国第五代导演的代表性作品,其中安塞腰鼓段落以其磅礴的气势和沸腾的活力给观众留下了深刻印象。一开始导演决定拍摄安塞腰鼓段落时,按原有设定是将摄影机架在山坡上拍摄,可是这样无法很好地展现安塞腰鼓的气势与活力,当时作为摄影师的张艺谋在与导演陈凯歌商议之后,决定扛着摄像机在腰鼓人群中拍摄,肩扛摄影机在腰鼓人群中穿梭带来的晃动镜头,将画面一下子变活了,将黄

土地上人的那股沸腾的生命力展现得酣畅淋漓。摄影师是要用影像来说话的，摄影师的拍摄当然是在导演的创作意图下进行的，但是如何实际操作，如何运用摄影机创作出震撼人心的影像，这也需要摄影师对拍摄的景别、角度、运动等一系列具体问题进行出色的把控。

摄影师在拍摄过程中应该做到平、准、稳、匀，这是对其创作的基本要求。所谓“平”是指摄影机要保持水平，这样拍摄出的画面才不会倾斜，当然这是就一般情况而言，有些影片因艺术效果的需要也会出现各种倾斜镜头，这也在情理之中。“准”是指摄影师在构图、起落幅、摄影机运动时要根据导演的创作意图和影片的表现要求做到精准。“稳”要求摄影机在运动时要做到不摇晃不抖动，摄影师在跟拍时要特别注意的一点，但为追求画面的动感、活力等效果则另当别论。“匀”即摄影师要在拍摄时掌握好摄影机的运动速度，处理好上下镜头之间的运动节奏，避免不合理的忽快忽慢。

镜头运动的方式。在这里主要介绍几种常用的镜头运动方式。推镜头，即沿着摄影机方向接近被摄体的镜头，分为机位推和镜头推两种方式，前一种是摄影机的镜头本身不做调整，摄影机整体沿光轴向前推进，后一种则是摄影机本身不动而镜头推向被摄体，镜头焦距由短变长。推镜头一般具有突出被摄主体、展示细节、刻画人物心理等作用。拉镜头，即沿着摄影机方向远离被摄体的一种镜头，具体可分为机位拉和镜头拉，前一种是摄影机的镜头不动，摄影机整体沿光轴与被摄体拉开距离，后一种则是摄影机不动，调节镜头焦距，从长焦距渐调至短焦距部位。拉镜头一般具有展示主题与环境、表现作品结束，营造推出感等功效。摇镜头，摄影机位置不动，机身做出上下、左右、旋转等运动。摇镜头拍摄出的画面呈现动态构图，有逐一展示被摄体、巡视环境、展现人物面貌和心理、烘托气氛等作用。移镜头，是指摄影机沿着水平面做各方向的移动拍摄，移镜头包括横移、纵深移、斜移、曲线移等。移镜头对于展现多层次场面、展现环境空间细节等具有突出的作用。跟镜头，即摄影机跟着运动的被摄体进行拍摄，其中又包括摄影机在被摄体前，倒退拍摄被摄体正面的前跟，摄影机在被摄体后面跟随拍摄的后跟，以及摄影机在被摄体侧面跟随拍摄的侧跟等跟拍方式，跟拍对保持主体画中位置和运动连贯，表现被摄体的运动方向、速度等具有重要作用。升镜头，即摄影机由低到高垂直运动而拍摄的镜头，这种镜头对于突出被摄体的高大、营造宏大气氛有十分明显的作用。降镜头，是摄影机由高到低做出的垂直运动，这种镜头则有利于表现对被摄体的鄙视、拍摄下落物体、将观众带入现场等情况。以上列举的几种镜头运动方式，仅仅是常见的几种，在电影拍摄中往往几种镜头运动方式并用，最主要的是根据拍摄的实际情况做出合理的选择。

景别。景别是指被摄主体在画面中呈现的范围，多以画框截取成年人身体部位的多少作为划分景别的依据。景别一般分为远景、全景、中景、近景、特写几种，下面我们对此逐一分析。远景是指摄影机远距离拍摄人等被摄体，是取景范围最大的一种景别，远景常用来交代环境、展示风光，多用于影片的开头。全景是指表现成年人全

身或场景全貌的一种景别，全景多用来展示人物的造型，交代人物与环境的关系。中景是指表现成年人膝盖以上或场景局部的镜头，中景常用来描绘人物的神态与动作，表现人物之间的交流，中景是一部影片中最为常用的镜头，常被用来做叙述性的描写。近景是指表现成年人胸部以上或物体局部的镜头，近景可以展现人物的面部表情，有利于刻画人物的心理活动。特写是指表现成年人肩部以上或物体细部的镜头，特写镜头可有效捕捉到人物面部刹那间的细微表情，突出人物的心理，也可对物体的细节做出展现，引发观众注意。值得注意的是，不同的摄影师在对景别的处理上会有差异，在一个摄影师那里所理解的特写，在别的摄影师看来更像是近景，这需要摄影师与导演在拍摄时对镜头取景范围的大小再次确认，切勿照本宣科。

**角度。**拍摄角度是指被摄主体与摄影机之间的视角关系，即摄影机镜头视轴与视平线之间的夹角。拍摄角度一般可分为平角、仰角与俯角三种。平角即水平角度拍摄，是指摄影机镜头视轴与人眼的视平线处于同一高度，平角拍摄给人以平视效果，表达具有公正客观的意味。俯角也就是俯角度拍摄，是指摄影机镜头的视轴在视平线下方的拍摄方式。俯拍主要表现视平线以下的景物，俯拍多展现事物的全貌，表达导演的全知视角，凸显了事物的弱小和困境，给人以蔑视之感。仰角即仰角度拍摄，是指摄影机镜头的视轴在视平线上方的拍摄方式。仰角拍摄有夸大被摄体的形体之感，使被摄体显得高大威严，同时也能表达出作者的主观情绪。摄影师在进行仰拍或俯拍时应该注意角度问题，无论是仰角拍摄还是俯角拍摄都极易使被拍摄物产生变形之感，也凸显了拍摄者的情感态度。相对于前两种拍摄角度，平角拍摄是电影中最为常见和常用的一种镜头拍摄角度，平角拍摄模仿了人的视平线，虽然给人以平稳之感，但画面中的地平线易处于画面中央，对画面造成分割。在拍摄过程中使用何种角度拍摄，摄影师应仔细斟酌，应符合导演的构思和影片的艺术要求。

**轴线。**轴线是指被摄对象的视线方向、运动方向和对象之间关系所形成的一条假定的直线。<sup>1</sup>在同一场景中拍摄连续镜头时，摄影师为确保被摄体在画面中空间位置和方向的一致性，摄影师在处理摄影角度时应在轴线一侧的 180 度之内设置拍摄角度。在实际的拍摄过程中为寻求最佳的拍摄角度，往往不局限在轴线一侧进行拍摄，摄影师常常进行越轴拍摄，也就是越过轴线，在轴线的另一侧进行拍摄。一般情况下越轴常用到以下几种方法。利用特写镜头进行越轴，特写镜头能引起人的注意力，减弱对轴线的注意。利用被摄体的运动改变轴线，记载两个不同方向的镜头中间插入一个运动型镜头。运用摄影机运动越轴，即摄影机从轴线的一侧运动到轴线的另一侧。运用中性镜头进行越轴，即在前后两个轴线不同的镜头之间，插入一个轴线指向性不明确的镜头，以削弱越轴带来的不适感。用插入镜头来完成越轴，即在两个轴线不同的镜头之间插入一个轴线不明显的镜头，以此实现两个轴线不同的镜头之间的过渡。利用双轴线越轴，即摄影机越过一个轴线，由另一个轴线完成空间的统一。

1 许南明，富澜，崔君衍．电影艺术词典（3版）[M]．北京：中国电影出版社，2012：252．



### 三、演员如何表演

在主流影视作品的创作过程中，编剧、导演和演员是必不可少的三种角色，演员可以说是其中最引人注意的，早在好莱坞电影工业体系创立的初期，电影演员就被打造成吸引千万观众的明星，电影公司借助明星的号召力，吸引观众走进电影院，今天在互联网时代出现的“粉丝电影”也同样证明了演员在影视作品中的重要作用。但是从理论层面来研究影视作品时，受关注最多的往往是影片的叙事、主题的表达和导演的视听风格，演员的表演却成了容易被忽略的部分。正如《电影演员》中所说的那样：“与电影的其他方面相比，人们为明星书写了更多的词汇，却表达了更少的感觉。”

导演作为影视作品创作的核心，必定会对演员的表演提出自己的标准和要求，演员在银幕上的表现并不仅仅是演员自身的艺术创造，同样也体现着导演对演员的调度。由于演员的表演是影视作品艺术性的重要表现形式，所以对表演艺术的理解和把握是一名合格导演所必备的基本素质之一。影片筹划阶段编剧对角色的文学化的塑造要依赖导演将其转化为鲜活的可视化形象，人物形象的塑造可细化为分镜头剧本中人物的台词、行为、动作、神态，这一过程同样也体现了导演对未来影片中演员表演的期望和要求。在角色选定阶段，虽然有专门的副导演来负责，但是演员最后人选的敲定还是由导演来决定。拍摄阶段，导演将自己对表演的要求传达给演员，并且负责启发、引导演员达到自己想要的表演效果，影视艺术是集体的艺术，所以演员在银幕上的精彩演出也离不开剧组其他人员的努力和创作。

#### （一）表演体系和演员类型

表演，本身就是一个最具戏剧性的词汇，它要求用虚假的形式来还原真实的生活状态，它是矛盾的、富有张力的。在表演艺术中，演员借助自身来完成艺术创作，将艺术手段和艺术素材合二为一，表演中的“能指”和“所指”都是演员的形体动作。演员在表演的过程中实际上是一个用虚假手段来表现真实人生的奇特过程，也是两种身份集于一个躯体的过程。一种是演员本身，另一种是演员所要表现的角色。演员是世界上最幸运的人，同时也是最为不幸的人，之所以说幸运，是因为他们可以在有限的的时间里体验到普通人无法体会的各种人生，他们是悲剧的英雄、失魂的旅人、得胜的将领，也可是平凡的农夫、滑稽的小丑和卑鄙的阴谋家。在表演过程中，角色的人生就是演员的人生，角色的喜怒哀乐就是演员的情感，体验不同人生的充实感是普通人难以企及的。最为不幸是指演员的大部分时间都带着一张有形或无形的面具在演绎别人的故事。

表演最早的形态是宗教的祭祀活动，原始先民基于一种朴素的哲学观——万物有灵论和直接因果联系，他们认为通过模仿自然界的事物就可以控制自然规律的变化，最为有代表性的就是古希腊时期的羊人剧，羊人剧名称的起源就和最原始的祭祀表演有关，是一种以娱乐为目的的喜剧样式。先民认为人装扮成羊的模样，在神面前歌舞

和交配，他们所饲养的羊也能顺利地繁殖下一代，所以表演艺术最初具有很强的功利色彩。模仿和再现也成了表演艺术最为基础的表现手段，这也成为了西方古典戏剧的表演传统。斯坦尼斯拉夫斯基表演体系就是对这一戏剧传统的继承和发展。

斯氏体系是前苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基创立的一套针对演员表演和训练的理论和方法，其理论的核心便是“体验”，按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，“体验”意味着活起来。不管舞台调度将演员放在哪里，都意味着他以新鲜的感觉，而不是以陈规旧套为出发点，也意味着是创作者，而非模仿者，不是被导演、艺术家遮掩的执行他人意志的人。这种理论强调演员在舞台上表演的一切都是源于内心的感受，表演过程就是演员和角色融为一体的过程。在训练表演技巧时，他要求演员“走出自我”去体验他人的感受和生活。这种表演方式和方法不仅仅适用于戏剧的表演，在影视作品中，体验派的表演方法是最为主流和运用最普遍的。究其原因是因为影视表演同戏剧表演有着很大的区别，电影作为复制现实的艺术形式，其场景、道具都是客观存在的，夸张的戏剧表演风格便不再适用这种贴近现实的艺术形式，这时候的表演应该是真实、自然、朴素的生活再现。斯氏表演体系虽然为戏剧表演而生，但它所强调的自然主义的表演风格适合新生的影视艺术创作。演员在表演之前通过各种训练和学习尽量与角色外在形象相适应，又会通过一系列方法在心理层面上贴近片中角色。例如著名导演陈可辛执导的影片《亲爱的》刻画了一群寻找失散骨肉的父母形象，为了让影片的几个主演深刻体会到失去骨肉的痛苦，将角色的情感转化为自己的情感，摄制组走遍了大半个中国，寻访了曾经失去孩子的父母们。演员们只有体会了角色的内心情感，在表演时才能最大限度地接近角色。

除斯坦尼斯拉夫斯基表演体系外，重要的表演体系还有布莱希特体系，这种表演理论强调表演时要进行“陌生化”的处理，这是一种反传统的表现形式。所谓“陌生化”处理就是将人们习以为常的生活片段或是情感通过艺术化的手段进行扭曲变形，使其以一种新的形式表现在观众面前，从而启发观众的冷静思考。布莱希特表演体系深受当时西方社会流行的表现主义思潮的影响，同时又借鉴了东方的戏剧传统，特别是日本和中国的传统戏曲精髓，这些元素在他的作品《四川好人》中有明显的体现。布莱希特表演体系主张演员在表演时要时刻注意与角色拉开距离，按照自己的思考去表现角色，而不是与角色合一，所以布氏体系又被称为“表现派”。布氏体系在影视作品的运用并不多见，但是其独特的表演风格和哲理性的思考让人们无法忽视它的艺术价值。比如电影大师戈达尔的影片《四百下》片尾镜头里，主人公小男孩来到大海边，然后面无表情地回望。在这一场的表演中，演员就运用了“陌生化”的处理手法，启发观众对影片主题的思考。再比如陆川执导的《寻枪》中姜文饰演的主人公在铁轨旁的“起死回生”，并且朝着镜头狂笑，这种超现实主义的表演风格也是布氏表演体系的巧妙运用，给观众带来了思想上的震撼和冲击。

在上述两大表演体系之外，还有以梅兰芳为代表的戏曲表演体系。梅兰芳表演艺术的风格特征，是中国戏曲表演艺术特征的集中体现，其特征至少有以下几个方面。

其一，写意的表现方法。写意的表现方法的实质就是虚拟化，在戏曲艺术中主要体现在突破时空的限制，以虚拟的动作、布景，表现出一个区别于现实又具有诗意的世界。其二，程式化的表现方法，即通过程式化的表现方法将人物再现出来，这是一种象征性的表现方式，戏曲中每类人物都有固定化的服饰、脸谱、动作、唱腔等。

无论是斯氏表演体系、布氏表演体系，还是梅兰芳表演体系，它们都是戏剧领域的表演理论，作为一种新的艺术样式，影视艺术不可能完全复制任何一种方法。正确的做法应该是根据作品的风格、艺术追求来确定具体的表演风格，导演对表演风格的选择也是影响一部作品在表演上成功与否的关键所在。对影视作品整体表演风格的确定还受到演员的影响。

## （二）演员的选定

不同类型的演员有着不同的表演风格，职业演员和非职业演员各有特点，单从艺术创作的角度考虑，首先导演要对剧本故事有深入的把握和理解，然后才能进行演员的选择，另一方面，导演对演员还需要有深入的了解，很多导演在创作分镜头剧本阶段，就有了理想的主要演员人选，在导演揣摩剧本中的人物时，脑海中很可能就会出现某个演员的影子，这些“影子”大多基于演员曾经创作过的角色或是演员自身的气质特点。当然，选定角色还受到诸多因素的影响，比如从经济角度考虑，知名演员参演的作品往往更具票房号召力，虽然知名演员的风格可能并不适合这部影片的风格和故事，但是为了影片的拍摄和投资方的认可，导演只能做出一定的妥协和让步；再比如演员的档期也是一个重要的考量因素，因为剧组一旦开始工作，每天就会有巨额的开支，演员如果在拍摄时间内有别的作品需要出演，就会影响到剧组正常的拍摄计划从而造成损失；另外演员的片酬也是选择演员时需要考虑的一个问题，天价片酬在近几年中国影视行业中屡见不鲜，对于一些在影视作品中饰演主角的一线大牌演员来说，有时候能拿到一部影视作品制作资金的百分之七十，这就增加了导演或者投资方在选择演员时的难度。总结起来可以分为基于剧本的考量和基于演员本身的考量两个角度来选取演员。

首先，基于剧本的考量，今天无论是电影还是电视剧的创作都呈现出类型化的创作趋势，爱情片、动作片、科幻片、战争片、喜剧片等几大类型电影构成了当下主流的商业电影类型，每一类型的影片基本上都有适合该类型的一批演员，特别是动作片和喜剧片对类型化演员的要求要远远大于其他类型电影。成龙、甄子丹等都是香港动作片中的符号化的演员，更早一些的李小龙甚至成为了香港电影的代名词。动作片或者说武打片之所以如此依赖类型化的演员，其主要原因是该类型的表演对演员身体语言的专业化要求程度较高，没有经过专业训练的普通演员很难达到该类型的视觉奇观化，特别是在电影特效尚不发达的时期，动作片的演员必须是经过专业训练的类型化演员，他们当中很多都有武术功底。同样依赖类型化演员的类型片还有喜剧片。喜剧自亚里士多德时代以来就一直被视为庸俗的娱乐样式，世人对此存在着诸多偏见，喜

剧演员更是被视为小丑。在电影艺术中，人们对待喜剧类型似乎比较宽容，在 20 世纪 20 年代的好莱坞，默片时代喜剧电影成为了主流类型片，为早期电影工业带来了巨大的经济利益，喜剧大师卓别林的经典形象也深入全世界观众的记忆中，卓别林饰演的落魄绅士形象以及讽刺批判社会的喜剧风格提升了喜剧的品格地位。再比如，国产贺岁电影的“御用”男演员葛优就是一位类型化的喜剧演员，从《甲方乙方》、《大腕》、《不见不散》到《非诚勿扰》、《私人订制》，他几乎饰演了冯小刚所执导的所有喜剧电影中的男一号，在此过程中其表演风格也趋于稳定，由于葛优在观众心目中的形象已经固定，这就导致他所饰演的非喜剧化形象得不到观众的认可，比如他在表现权利与欲望的《夜宴》中的表演就让不少观众难以适应。类型片的角色选定最为稳妥的方法就是选取符合该类型的类型化演员，应该极力避免的是选取那些和该类型风格截然相反的类型演员，假设筹拍一部温情脉脉的文艺电影，一般不应将施瓦辛格和史泰龙这一类的动作演员列为考虑对象。

除了类型电影对演员的独特要求之外，导演对角色的设定也是一个很重要的选定演员的因素，人物的年龄、身体特征、面容、性格特点和行为方式都可以成为选定演员的标准和条件。一般情况下，演员的年龄应该尽量符合角色设定的年龄，但是随着现代电影工业技术的不断发展，技艺高超的化妆师可以帮助演员适应对不同年龄段的演绎。比如在电影《返老还童》中，布拉德·皮特饰演了主人公从青年到老年这一阶段，这种年龄跨度很大的演绎在化妆师的化妆技术和他出色演技的配合下并没有让人感觉到突兀和不适应。

其次，演员的类型也是导演选定演员的重要因素之一，这里所说的类型并不是类型化演员。从大的方面来说，演员的类型可以分为职业演员和非职业演员。在戏剧表演中，很少有非职业演员的身影，因为戏剧表演对演员的肢体动作、面部表情和台词的语气腔调都有很高的专业化要求，没有经过长期专业化训练的演员很难成功演绎角色，斯坦尼斯拉夫斯基表演体系中就特别强调演员的训练。而在影视艺术中，起用非职业演员则较为常见，不仅是小角色，甚至影片的主角也常常起用非职业演员。比如重开西方现代电影创作的意大利新现实主义电影就常起用非职业演员作为影片的主角，在新现实主义代表作品《偷自行车的人》当中，饰演男主角的演员就是一位非职业演员，他现实中的身份同样是失业的下岗工人，所以他能够深切体会到社会现实对自身命运的影响，也能体会到个体在残酷现实之中的无奈和尴尬。这些都是职业演员通过训练也很难体会的感受。非职业演员的缺点和优点同样显而易见，缺乏专业素养、对表演的把控等不到位，所以非职业演员在影视作品中大部分都是饰演与自己的身份、境遇、职业极为相近的角色。在贾樟柯的多部电影中饰演煤矿工人的韩三明就是一个典型的例证：《站台》中饰演主人公表弟的三明为担起家庭的责任，而去安全并不到位的煤矿挖煤；在《三峡好人》中，三明来到奉节，找寻自己的妻子；在《天注定》当中，三明打算在新年同远在异乡的妻子和孩子团聚。在贾樟柯的作品中无论韩三明这个角色的行为如何，他的身份始终是煤矿工人，同时也是当代中国底层人的

象征符号,虽然鲜为人知,但他们都有自己的悲欢离合。达到这种艺术效果的一个重要因素就是对非职业演员的定位,他既是自己又是亿万人其中的一个。

### (三) 导演如何指导演员表演

在影视表演中,导演对演员表演的影响要远远大于戏剧表演中导演所起到的作用。这主要是由于影视表演所独有的一些特性所决定的。首先,从观众的角度来分析,戏剧的演员表演和观众的审美活动一般出于同一个时空当中,而在影视表演中,表演和审美活动则是处在不同的时空当中,再加上电影艺术本身的特征,特别是蒙太奇思维的运用,使得影视表演具有多次表演的特性,所谓多次表演是指在一部影视作品中,演员的表演并不是一次完成的,而是经过多次表演,再选取其中最优秀的一次。相对于戏剧表演的形式,影视艺术的这种特性大大降低了演员的难度,提高了表演成功的几率,特别是数码技术在影视摄影中的普及更加降低了拍摄的成本,给表演留出了足够的时间。其次,从表演形式所要表达的艺术效果上来说,戏剧表演天生就具有一种疏离感,所达到的艺术效果往往也是超脱于现实生活的。造成这种疏离感的主要原因不在于戏剧的表演而在于戏剧表演的场所。观众置身于周围黑暗的场所,只有舞台被灯光照亮,这种不同于观众现实生活场景的环境造成了戏剧表演的疏离感。而在影视艺术中,演员表演所要达到的艺术效果一般是为了贴近真实。当然也不排除一些导演追求陌生化和间离感的个人风格。所以总体而言,影视表演风格较为平实,戏剧表演风格更为夸张一些。最后,影视表演中有着戏剧表演不存在的表演方法和形式,由于蒙太奇思维和镜头景别的运用,影视表演中演员利用身体局部所进行的表演就是所谓的“微相表演”。这就要求演员能够熟练运用局部的身体语言,比如面部表情、眼神、手部等局部的身体动作来传达出所饰演的角色人物的内心世界。除此之外,随着计算机CG技术的发展,真人和卡通人物共同参演的作品也越来越多,比如《谁绑架了兔子罗杰》、《外星人》、《泰迪熊》、《捉妖记》、《奇幻森林》等作品中要求演员和想象中的角色一起表演,演员必须同时具有高超的演技和丰富的想象力才能出色地完成表演,这种表演方法也就是常说的“无实物表演”。

由于影视表演的特殊性和导演对整部作品的把控,导演对演员表演的适当指导是一部影视作品成功的不可或缺的重要一环。关于导演对表演的要求和指导就如同影视作品的风格一般也是千差万别的,受到导演个人风格的影响。比如香港著名电影导演王家卫在拍摄电影时常没有固定的剧本,只有大概的框架,这就对演员的即兴表演提出了很高的要求,和他经常合作的演员也大都演技十分出色的,比如梁朝伟、张曼玉等;再比如著名导演贾樟柯,他的作品大都追求一种平实中的深刻,看似粗糙实则发人深省,由于其多采用大景别的拍摄手法,所以对演员的要求不是很高,从而降低了非职业演员在表演上的困难。“一千个读者就有一千个哈姆雷特”,将这句话稍稍改动一下就可用来描述导演指导表演的状态,就是“一千个导演同样也会出现一千个哈姆雷特”。但是总体来说,导演指导演员表演也是有普遍规律可循的,下面简要介绍

几种导演指导演员的方法。

示范法。在影视作品拍摄过程中，对演员的表演最为了解的就是导演本人，很多导演在构思剧本时就已经考虑到演员的人选，在分镜头剧本创作时更是考虑到了演员表演的具体细节，这其中包括演员的入画方向、行动路线、形体动作、内在情绪、台词长度以及语气等诸多细节。所以导演对作品中表演环节的把握不亚于演员自己，甚至比演员自身还要了解表演。为了让演员的表演达到自己所需要的效果，最直接的就是导演亲自示范表演，特别是那些演员出身的导演常常采用此种方法。比如姜文、成龙、周星驰等演员出身的导演，他们往往也担当影片中的主演。用示范法来指导演员表演，优点是显而易见的，那就是简单直观，演员参照导演示范的形体动作，很容易达到理想的表演效果，对于演员演技的要求不是很高，示范法的指导方式适合用来指导非职业演员和刚入道的演员。当然，这种指导方法也是有它的缺陷存在，演员可能只是单纯模仿导演的表演，很难深入体会到角色的内心世界，而成功的表演往往是由内在情绪、思想生发出的外在肢体动作。所以，导演往往会采用“引导法”来配合示范法。

所谓“引导法”，就是导演引发演员的情绪而由演员去完成表演，与“示范法”相比，这个方法能够获得从内而外的深度表演，通过导演的说戏、诱发、引导，演员能够充分了解剧中角色的心境，塑造出来的角色既自然又丰满。比如著名影片《日瓦戈医生》在拍摄过程中，饰演男主角的演员一直没有找到情景中所需要的状态，导演就采用了“引导法”来指导演员的表演，导演告诉演员让他回顾在与爱人缠绵时的那种心理状态，然后演绎出来，参照导演的建议，演员很快地达到了情景所需要的那种状态。但事实上导演的建议和电影情景并无关系，但是表现出来的效果竟是惊人的吻合。所以表演本身就是一件很奇妙的事，看似不合逻辑的表现有时却可以达到更好的效果。除了“示范法”和“引导法”之外，“激将法”也是导演指导演员表演常用的方法。

“激将法”并不是常规的指导方法，优点是可以让演员很快感受到角色的情绪，很多情况是在不知情的情况下。导演往往会运用一些非常规的方法来刺激演员的情绪和感觉。著名导演希区柯克在拍摄影片《惊魂记》时，女演员的表演没有达到导演想要的效果，他就在女演员不知情的情况下，赤身裸体地躲到摄影机后面，当女演员看到裸体的导演时吓得大声尖叫，演员的表情神态被摄影机记录了下来，同时也达到了希区柯克想要的效果。这就是“激将法”的魅力所在，它让演员用真实发生的情感去表演，达到的效果肯定更为真实可信。

导演指导演员的方法像导演的数量一样不可胜数，每个导演都有自己的风格和偏好，指导演员的方法还是应该在具体的影视创作实践中慢慢摸索。

#### 四、实拍不到的镜头怎么办

一般来说，导演在前期的剧本阶段，就已经在构思如何通过画面来呈现自己所要

表达的视觉形象,在具体拍摄阶段,导演通过摄影机的拍摄来实现自己的构思。导演对于实际拍摄过程中无法获得的画面或效果,大体上可以通过两种方法来予以实现,第一种是非视听化的转化,第二种则是通过后期特效予以视听化。所谓非视听化的转换方法,其实就是不再利用电影的声音与画面,通过文字等方式来实现对电影情节的表现。比如,在电影中对于故事时间跨度很大的电影,我们经常看到电影通过字幕的形式对于时间的流逝进行描述,这种表现时间的方式就是影视作品中典型的非视听化的表现方法。导演在处理时间上因为不可能对几年甚至上百年这样一段时间进行细致的表现,但是剧情对其又有所需要,所以通过这种字幕的形式代替对某段时间的详细表现。电影说到底是一种视听艺术,导演对于要表现的内容应该用影像和声音的形式来予以体现,这种非视听化的转化,实际上是以牺牲电影的艺术品质为代价的。

摄影技术从本质上说来源于照相技术,是对被拍摄物体的忠实记录,我们很难通过实拍获得一场海啸,也不能通过实拍获得枯萎花朵的重新复活。对无法通过拍摄来获得的视听形象或效果,导演可以在剧本构思阶段,事先进行有机的转化。由于在实际拍摄中出于技术与资金的限制,往往摄影机不能捕捉到实际存在的事物,但是导演常常出于对影片的故事呈现和艺术构思的需要,希望将实际拍摄无法获得的影像或效果,用影像或声音的方式予以呈现,这时实拍不到的事物,就要以后期特效的手段来加以处理,以获得其影像。特效弥补了在影视作品创作中因无法实拍所造成的缺憾,实现了实拍所无法完成的工作。

出于电影剧情和视听效果的需要,为实现导演的艺术构思,对于在实际拍摄过程中无法实现的视听效果,导演现在更倾向于前期先进行部分实拍,然后再经过后期处理等手段予以实现,就是通过后期特效的方式创造出通过实际拍摄无法获得的视听效果。通过电影后期特效的方式来获得视听效果的方法,在电影发展的早期就已经出现,并随着电影的发展而不断丰富,总的来说后期特效的发展至少经过了以下几个重要阶段。

### (一) 基于胶片的处理而获得特殊影像效果

与今天电影大范围高程度地使用数字技术来获得特殊的视觉效果不同,在计算机尚未诞生之前,电影创作者们除了在拍摄阶段通过制作模型、特技化妆、运用摄影机的特殊拍摄等一系列可在拍摄过程中获得特殊的效果外,在拍摄完成后,基于实拍而获得的影像的后期处理而获得实拍得不到的影像的方法也是电影创作者常用的一种方法。我们说乔治·梅里埃在电影创作过程中偶然的一次停机再拍创造了著名的“贵妇失踪”,试想一下这种效果其实也可以在后期通过对胶片的剪接而获得;我们通常认为1935年美国拍摄出彩色影片《浮华世界》是世界上第一部彩色电影出现的标志,由此,开始了彩色影片制作的时代,但是我们仔细检视电影的发展历史就会发现在此之前就已经有了尚未成熟的彩色影片,早期电影都是用黑白胶片拍摄的,现实中彩色的被摄物体转化为黑白影像,但是有些导演独出心裁,后期通过对胶片的着色,使导

演所要突出的对象重新获得了色彩，斯特劳亨的代表作品《贪婪》就将黑白影片中的金币通过后期着色，使其重现出闪耀的金色，以表现主人公的贪婪欲望；再如让·科克托的《奥菲斯》就在后期处理过程中运用倒放的技巧实现了凋谢的花朵重新复活，被焚毁的照片重新还原，通过倒放特效的使用科克托创造出了一个神秘的世界，弥漫着诗意的气质。从上面的例子中我们可以看到后期特效对于电影创作的重要性，可以说无论是金黄的金币，还是复活的花朵，如果我们通过实际的拍摄手段，这些影像效果显然是不可能获得的，但是导演借助后期特效手段创造出了现实中无法获得的影像，并且借助这些影像实现了对其电影艺术理念的表现，值得注意的是这一阶段的影视后期特效绝大多数都是基于胶片这一载体来实现的，大体上通过物理和化学两种常用手段来获得特殊的视觉效果，物理方法如胶片剪接，在胶片上直接绘画或着色等，化学方法如胶片的特殊洗印方式等。基于对照片的处理而获得特殊效果是影视发展历程为获得实拍得不到的画面而使用的特殊方法，这种方法在计算机尚未进入影视制作业时一直广泛运用，时至今日，大量影片还在使用这些方法来获得特殊效果，操作简单、花费较低成为这类特效的优势所在，但是其不足也是显而易见的，视觉效果的相对粗糙与很多特殊效果的难以实现也成为制约其发展的软肋。

## （二）计算机进入电影后期

计算机进入电影制作领域，是电影发展过程中的一个重要节点，它为电影制作注入了新的活力。需要说明的是，计算机对电影制作水平的提升，一开始并不是体现在其对影视后期制作的巨大帮助，相反它首先体现在电影拍摄阶段其对摄影器材的精确控制。1977年，乔治·卢卡斯的《星球大战》率先将计算机应用于电影创作，创新性地使用了运动控制系统，这使得影片在后期特效合成时的准确性和可重复性大大提高。

计算机不仅在电影拍摄过程中有着出色的表现，其在影视后期制作领域发挥着更加巨大的功效，在后期制作领域计算机除了对已经拍摄到的影像进行各种处理，它还直接参与实拍无法获得的各种影像的创建或处理，具体来说包括通过计算机对影像进行生成、处理、合成三大方面。

计算机生成影像是指通过计算机的运算而非实拍非手绘的方式直接获得影像，这种成像主要通过计算机图形技术和电脑成像（简称CGI）技术这两大方式获得。反过来讲，在实际拍摄过程中无法获得的影像我们现在广泛地依靠此种技术来获取。“在20世纪70年代早期，约翰·怀特尼在信息国际公司（III）工作，研制了高分辨率扫描仪和图像处理设备。其后怀特尼和蒂姆斯组成了电影集团，开始为电影人提供计算机生成影像，将该技术用到电影制作中。”<sup>1</sup>最为明显的例子就是，在电脑进入影视制作领域之前，动画片中影像的生成基本上依靠手绘的方式来完成，通过计算机成像技术，我们可以摆脱手工绘制，直接通过计算机的运算来获得可运动的画面。计算机成

1 肖永亮. 中外电影特技发展历程[J]. 现代电影技术, 2011(4): 6.



像技术除了在动画片中广泛运用,在科幻片、奇幻片中的运用也很广泛。在《X 战警·逆转未来》出现的威力强大的机器人就是通过计算机的影像生成技术而获得的,如果说在计算机影像生成技术尚未发明之前,类似智能化程度极高的机器人的各种影像在现实中难以通过实拍获得,必须依靠各种模型或者机械装置来代替的话,那么计算机影像生成技术无论在影像的逼真性、动作的连贯性以及影像器官动作的展现方面的确可以远远超过前一种方式。再比如魔幻片《捉妖记》中的各种妖怪形象,在现实生活中并不存在,像影片中的主人公小妖怪“胡巴”的可爱形象就是通过计算机影像生成技术来获得的。如果说像杰米吉斯的《谁陷害了兔子罗杰》和《阿甘正传》以及杰克逊的《指环王》等这类影片还是部分使用了数字技术,来实现导演未能通过实拍而获得的影像,那么像乔治·卡梅隆的《阿凡达》则基本上完全倚重数字技术,除了极少数的真人表演和实拍外,我们看到的影像都是通过数字成像和动作捕捉等数字化技术来实现的,试想一下,潘多拉星球这类在现实中并不存在的实体和身高近 3 米的纳威外星人,以及数不清的奇珍异兽,如果导演不借助于后期数字技术的帮助,仅仅靠现实中的实景拍摄几乎是不可能实现的。《阿凡达》这类电影的出现意味着电影的后期处理在电影的影像创造方面所占的比重大幅增加,影像的获得由原先的实拍这种单一的来源,变为实拍与后期并重,甚至电影的后期数字成像技术大有超越实拍之势。

计算机技术对影像的处理是指通过计算机技术对实拍或计算机生成的影像的再次处理。计算机影像处理技术不仅可以替代传统的基于对胶片的处理而实现各种影像效果,还可以实现通过传统方式而无法获得的效果。实拍难以获得的一些画面通过计算机影像处理技术同样可以实现。比如在影视拍摄过程中投资巨大的战争场面,大量战争人员的调配使用通常都是导演头疼的问题,而计算机影像处理技术就可以很好地解决这一问题,在拍摄有大量战争人员的场面时,导演通常只是拍摄战争队伍中前面一部分人员,在后期制作时,工作人员将拍摄到的战争人员的影像复制并加以改动,填充进画面空白处,从而使得画面中的战争队伍显得庞大;再如,历史片想要重现古代宫殿,通常画面的前景是通过搭建宫殿部分模型实拍获得的,背景则是通过已有的宫殿图像通过各种计算机处理使其显得立体化,粘贴到画面中宫殿的远景部分。

“数字影像合成技术是相对于传统合成技术而言,是在计算机的软硬件环境中,运用计算机图形图像学的原理和方法,将多种源素材(包括实拍的画面和计算机创造的画面)混合成单一复合图像的处理过程。”<sup>1</sup>在 20 世纪 80 年代,CG 技术迅速发展,至 90 年代 CG 技术在计算机特效中已经得到全面应用。我们今天看到的许多电影在不同程度上都使用了这种数字成像技术。例如,在 1994 年上映的《阿甘正传》中我们可以看到轻柔的羽毛从天而降,汉克斯扮演的阿甘与肯尼迪总统的握手等镜头都是通过数字技术制作而成的,这个镜头的制作首先从肯尼迪总统纪录片胶片中选出合适的片段,把肯尼迪总统的影像通过计算机技术抠下来;然后重新拍摄有陪衬人员的镜

1 张歌东. 电影特技的发展与意义(下)[J]. 电视字幕(特技与动画), 2004(10): 25.

头；最后汤姆·汉克斯扮演的阿甘站在蓝幕前作握手状，通过合成技术将这三幅画面合成为一个镜头。现在的电影制作过程中实拍与后期特效相结合的方式已经得到普及运用。比如李安的《少年派的奇幻漂流》中奇幻而又神秘的浮岛，就是取材于台湾垦丁地区的白榕树园的部分实景与后期数字影像技术相融合的结果。再如魏德圣导演的《赛德克巴莱》中赛德克族群在台湾高山密林中穿行的画面，就是演员在摄影棚的绿幕前拍摄，然后在后期处理过程中将在摄影棚内实景拍到的影像与取材于山林中的影像通过数字技术融合创造出来的。彼得·杰克逊指导的《指环王》系列影片则更是运用数字技术进行电影制作的范例，如果没有数字技术特效的使用，试问有哪一个导演能创造出一个气势磅礴的神话世界，以及形象各异的魔怪？

电影的后期特效对于导演的创作和电影的整体呈现来说是必不可少的，进行后期特效处理的重要目的之一就是获得通过实际拍摄无法获得的效果。后期特效的制作对于大多数导演来说都是电影制作过程中的重要一环，小到对电影画面校色，大到创造虚拟影像，这一切都需倚重于强大的后期特效。

电影将人们头脑中的奇异幻想变为可见的影像，而这梦幻影像的制造者就是导演。导演通过视听手段将天马行空的想象变为现实，但是在多数时候导演受资金、时间等客观条件的制约，基于单纯的实景拍摄很难把自己头脑中构思的视听形象和效果变为影像，在这时导演就不得不借助特殊手段。

从一开始只是对胶片简单的处理，逐步演变为今天依靠计算机数字技术制造影像奇观，其每一步的发展推动力都来自于对电影视听形象和效果的追求。今天的特效对于导演的电影创作所起到的作用达到了新的高度，特效一方面将导演在实际拍摄过程无法获得的影像和效果变为现实，不仅节省了时间和资金，而且加快了电影的创作进度；另一方面作用巨大的特效更加激发了导演在创作过程中的艺术构思，为导演的想象插上了腾飞的翅膀。

#### 第四节 后期阶段：影片的节奏

在导演顺利完成拍摄任务之后，就进入影片的后期制作阶段。“‘后期’是指影片或剧集剪辑和准备发行所包含的后期制作过程……”<sup>1</sup>而剪辑则在后期中具有重要的地位和作用，剪辑过程不仅是电影制作过程中一项必不可少的工作，也是导演蒙太奇思维的最后一道程序和影片制作过程中的最后一次创作。导演在后期阶段，需要与剪辑师密切合作，对影片的素材进行剪辑，确保剪辑后能够清楚巧妙地实现剧本的故事与导演的创作意图。

1 [美]Bethany •Rooney、Mary • Lou •Belli. 导演讲故事：影视导演艺术与创作[M]. 高剑妩，等，译. 北京：人民邮电出版社，2014：190.

## 一、画面的剪辑

伴随着电影艺术和技术的不断发展,电影加工越来越精细化和专业化,电影的剪辑工作更加专业化,在电影剪辑方面早已有了专职的剪辑人员——剪辑师,但是这并非意味着导演在电影制作后期剪辑过程中的缺席,相反导演在影视制作的后期阶段依旧发挥着独特的作用,他需要指导剪辑师来实现自己的创作意图。既然如此,那导演在指导剪辑前必须对剪辑的发展历史与艺术特点等关于剪辑的知识有一个相对全面的了解,必须具备相应的剪辑素养。

在了解剪辑的相关历史、规律、方法和技巧之前,我们有必要对剪辑的含义进行梳理和界定。我们可以这样理解“剪辑”,剪辑的俄文是从法文中借用过来的一个建筑学上的名词,原意为安装、组合、构成,音译成中文,就是“蒙太奇”。<sup>1</sup>在我国,影视作品的剪辑通常被认为是对未经加工的镜头等原始素材所进行的剪裁和组接。剪辑通常包括影像剪辑和声音剪辑两大方面,是艺术与技术的结合。

### (一) 剪辑的历史与发展流变

电影从1895年诞生,时至今日,电影在短短一百多年的发展历程中,无论在形态上还是在语言上都经历了巨大的变化,而电影剪辑方面所经历的变化则是这场变化中的重要组成部分。剪辑是一门技术,同时也是一门艺术,但是与其他技艺的发展一样,剪辑也经历了一场从无到有,从简单到复杂的演变。一般来说,剪辑的发展历史大体经历了无剪辑与无意识剪辑和自觉剪辑与剪辑的理论化这两大时期,下面我们就以这两大时期为重点,进行一个较为明晰的梳理与总结。

电影的无剪辑与无意识剪辑时期。在电影诞生后的早期阶段,电影在剪辑方面的演变不大。从现存的影像资料来看,在这个阶段的电影作品根本没有认识到剪辑的艺术特性。早期的电影特别是卢米埃尔的影片并不像我们今天看到的主流电影那样,而是时长多为几秒钟一个的镜头的相互组接,早期的电影通常是对拍摄对象持续不间断的长时间的记录式拍摄,一场电影就是一个镜头。电影始祖卢米埃尔兄弟的电影短片,用我们今天的电影观念来看,其实就是对拍摄对象所进行的持续不间断的单纯的记录。具体来说,世界上第一部影片《火车进站》表现的是对一辆火车所进行的由远及近的定镜拍摄,这部记录式短片中无镜头运动、无景别变化,无镜头的组接,整部影片一镜到底,也就不存在所谓的“剪辑”。而随后卢米埃尔的《工厂大门》、《水浇园丁》、《婴儿喝汤》等一系列影片,也都是一镜到底对拍摄对象所进行的记录。电影中最早出现剪辑的是乔治·梅里埃的《贵妇失踪》,在这部影片中,由于梅里埃在拍摄时无意识的停机再拍,在客观上成为了影史上第一个把两个镜头组接在一起的案例。其后梅里埃在他的《月球旅行记》、《浮士德》等一系列影片中均运用了组接镜头的方

1 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:406.

式，但是要注意的是当时梅里埃对剪辑的使用是不自觉的，因为大多数情况下梅里埃只是将剪辑作为连接电影镜头的一种手段，并没有意识到镜头剪辑所具有的艺术特性。其后鲍特的一些作品，如《火车大劫案》、《一个美国消防员的生活》则进一步发展了电影的剪辑手法，将分散的场与场的镜头相连接以形成一部影片，虽然这些影片有剪辑的因素在里面，但是纵观这一时期，电影的剪辑艺术特性还没有被意识到，对剪辑的认识还仅仅停留在技术层面。

剪辑的自觉期与理论期。电影的发展离不开电影人对电影艺术的不懈探索，格里菲斯无疑是其中的典型。格里菲斯在《一个国家的诞生》中创造性使用了平行蒙太奇，成就了影史上著名的“最后一分钟营救”，使电影片变得紧张动人。1911年之后他有意地将原来电影的一场一镜，细分为一场中的不同镜头，真正使镜头成为电影的最小单位，使蒙太奇（剪辑）成为电影的基本语言。在电影剪辑的自觉运用方面，格里菲斯的作用是值得被充分肯定的，而将电影剪辑加以系统化、理论化，则要数以爱森斯坦为代表的苏联蒙太奇学派的贡献最大。20世纪20年代，苏联蒙太奇学派一系列电影的理论和作品的问世，标志着电影剪辑进入了理论化的阶段。下面将简单阐述蒙太奇学派中最具代表性的人物——普多夫金和爱森斯坦——关于电影剪辑的理论。普多夫金在电影理论方面最重要的贡献是提出了以“叙事蒙太奇”为核心的蒙太奇理论，他认为蒙太奇是将镜头组接起来达到叙事的一种手段，在此基础上他又将蒙太奇分为结构性蒙太奇和感染性蒙太奇。而爱森斯坦的蒙太奇理论大体可分为三大阶段。在第一阶段他提出了著名的“杂耍蒙太奇理论”，即把随意挑选的、独立的（而且是离开现实的结构与情节场面起作用的）感染手段（杂耍）自由组接起来，但是有明确的目的性，即达到一定的最终主题效果。第二阶段他提出了在杂耍蒙太奇之上的“理性蒙太奇”，讲求用简洁的图像表述抽象的概念，其中最重要的一条就是“冲突蒙太奇”，就是通过两个镜头组接后产生大于两者各自意义的镜头组接理论。第三阶段提出了意在探讨有声电影的画面与声音关系的“垂直蒙太奇”。简单来说普多夫金的理论强调蒙太奇的叙事功能，把蒙太奇作为叙述剧情的手段；爱森斯坦的蒙太奇理论则更强调蒙太奇的修辞功能，将蒙太奇作为一种表达抽象思维的手段。

正是通过格里菲斯、爱森斯坦和普多夫金等人的努力，电影在剪辑方面终于超越了单纯的技术层面，形成了自己的一套理论和美学体系，为以后的电影发展奠定了基础。作为一名导演，要想在电影后期的剪辑方面实现自己的创作意图，对上述理论的了解和学习显然是有必要的。

## （二）剪辑的基本方法和技巧

在众多的电影素材中进行取舍和剪裁，是一项十分艰巨的任务，电影剪辑既是一门艺术又是一门技术，那么电影剪辑有没有一些相对通用的方法和技巧呢，答案是肯定的。在电影剪辑的过程中我们通常所遵循的是叙事性蒙太奇和表现性蒙太奇的镜头组接方法。

叙事性蒙太奇是以交代情节、展示事件为主旨的一种蒙太奇。它按照因果逻辑来组接镜头、场面和段落,形成连贯的动作和情节,引导观众理解剧情。<sup>1</sup>。当我们在进行蒙太奇组接的过程中要遵循生活逻辑和保持时空的完整统一性,这是进行叙事蒙太奇组接的基本前提和依据。具体来说,叙事性蒙太奇一般有以下几种组接方式。连续蒙太奇,即按单一的情节线索和时间的逻辑顺序,连续组接镜头或场景,这是电影中最为常用的一种蒙太奇组接方式。如《国王的演讲》中艾伯特王子第一次来语言治疗师莱纳尔罗格家接受治疗,前一个镜头是艾伯特王子走进医生的工作室,后一个镜头连接的是治疗师莱纳尔罗格关门的镜头,前后两个镜头顺序关联,此为连续蒙太奇式的镜头组接。平行蒙太奇,即两条或两条以上的情节线索的并列表现,分头叙述最终统一于一个完整的情节结构之中。格里菲斯的《党同伐异》把四个不同世纪、不同区域发生的事,放在一部影片中分别叙述,中间用一个母亲摇睡篮的镜头连接,四个故事各自发展,共同服务于党同伐异这一主题,此为平行蒙太奇。交叉蒙太奇,即两条或两条以上的情节线索频繁交替,相互影响,彼此促进,最终各条线索汇合在一起。还是在《党同伐异》中格里菲斯创造了著名的“最后一分钟营救”,犯人上绞刑架,爱人追赶州长获取赦免令,赦免令终于在死刑执行前的最后一分钟送到,这些不同镜头相互剪辑在一起,并且镜头剪辑速度越来越快,气氛逐渐达到高潮。重复蒙太奇,即有一定寓意的镜头或场景反复,形成强调、呼应、渲染的效果。像《我的父亲母亲》中出现多次的青花大碗成为了“我”的父亲与母亲坚贞不渝的爱情的见证。

表现性蒙太奇是一种以加强艺术表现力和情绪感染力为主旨的蒙太奇类型。它通过镜头或场景在形式或内容上的对比、冲击,形成单一镜头或场景本身所不具备的内涵,以表达某种情绪或观点。表现蒙太奇的使用要根据电影所传达的思想进行整体上的把握。一般来说,表现性蒙太奇主要分为以下几类:累积式蒙太奇,即在统一的主题思想下,将一组具有相似的形式或内容意义相近的镜头连接起来,通过这组镜头所积蓄的视听形象来传达某一思想感情。对比蒙太奇,即通过镜头或者段落在形式或内容上的反差和对比来凸显某种情绪或思想。在博伊尔导演的《贫民窟的百万富翁》的结尾,当贾马尔在电视节目现场赢得巨额奖金时,哥哥却惨死于黑帮抢下,这就构成了喜悦与残酷的对比。隐喻蒙太奇,即通过镜头的对列进行类比,传达含蓄的情绪与思想,通常是将进行类比的不同事物之间某一类似特征加以凸显以引导观众的联想。在普多夫金执导的《母亲》中通过将河流解冻流淌的镜头与工人游行示威的镜头进行剪辑,以象征着革命的不可阻挡。<sup>2</sup>

上文介绍了在剪辑时经常使用的叙事性蒙太奇和表现性蒙太奇这两种基本剪辑方法,这两种剪辑方法不仅在理论上给予了剪辑者以简明扼要的理论指导,而且也在实践上也提供了相对可循的原则。在运用视觉语言进行叙事时,我们还应该有一套在具体剪辑层面可操作的技巧,在镜头剪辑的具体层面上,镜头与镜头之间的组接,应该

1~2 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:153.

力求自然、流畅、巧妙、深刻。镜头剪辑的技巧是多种多样的,要根据具体情况做出实际的分析,但也不是无技巧可循,下面将介绍几种较为常用的技巧。硬切,即无特效剪辑,指在两镜头之间不使用任何特技以实现镜头的连接,这是电影中最为常见的一种剪辑技巧,干净利落。淡入和淡出,淡入是指镜头的画面由暗到亮逐渐显示出来,淡出则与淡入相反,指镜头的画面由亮到暗逐渐消失。淡入与淡出在影片中具有时空间隔作用,给观众在视觉上以休息。化,化是指在前一镜头的画面逐渐消失之前,后一个画面逐渐显现,两个镜头之间具有重叠部分,化的节奏缓慢,同样具有时空间隔之感。叠,即两个镜头的画面相互重叠,各个镜头上的画面同时显现重叠在一起。此外,还有如“划”“圈”“滚动”等不常用的技法,在此不再赘述。

对剪辑的基本方法和具体技巧的了解和学习,是导演在指导后期剪辑时所必备的素养,因为这些方法和技巧,不仅仅是技术层面的,它们还具有艺术特性,导演合理利用这些方法和技巧,可以更好地创作自己的作品,实现自己的艺术追求,否则,就会适得其反。

## 二、声音的剪辑

1927年世界上第一部有声片《爵士歌王》诞生,声音的出现在电影的发展史上就有极其重要的意义,声音改变了默片时代所形成的电影美学,使声音与画面一同成为电影的语言,声音的出现造就了新的电影语言美学,是电影史上最伟大的变革之一。

### (一) 声音之间的关系

在影视作品中,声音的形态多种多样,但一般来说有人声、音响、音乐这三大类。在实际的影视作品中这三类声音在形态和作用上各不相同。人声在这里是指影视作品中,“人在表达思想、叙事和喜怒哀乐等感情时所发出的各种声音,包括语言、啼笑、感叹、歌声等。”<sup>1</sup>影视作品中人声的剪辑,通常像在实际生活中的对话一样,当一方说完话后,另一方对其做出语言上的回应,从而构成个体之间的相互交流。影视作品中的音乐则是指“专为影片创作或选用现成音乐作品为影片编配的音乐。”<sup>2</sup>影视中的音乐多出现在影片的情节有大的波动之处,形成对画面所表现的情节的一种呼应或对比。如《泰坦尼克号》中露丝与杰克站在船头处观看海上落日时,不仅影片中的景色甚美,更为重要的是,此时杰克与露丝二人心心相印、爱意绵绵,这时影片中响起了《我心永恒》的曲调,更加凸显了二人爱情的忠贞。音响是指“除语言和呻吟之外电影中所有声音的统称。”<sup>3</sup>影视作品中的声响范围十分广泛,几乎涵盖了自然界存在的

1 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:385.

2 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:362.

3 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(3版)[M].北京:中国电影出版社,2012:385.

或人为创造出的各种声响。在影视作品中音响更多地起到陪衬或辅助作用，主要有自然音响、环境音响、动作音响、机械音响、特殊音响等种类。

在影视作品中不仅不同的声音之间存在着不同的关系，甚至在同一类型的声音之间，其关系也各不相同，声音之间大概存在统一、烘托、对立和转化几种关系，下面就对其进行简要的介绍。

声音之间的统一与烘托。在影视作品中声音的和谐统一是指不同类型的声音——人声、音响、音乐——之间的统一，也指同一类型之间的和谐。声音的统一与烘托，多是为追求声音之间的一种和谐状态，这种情况在影视作品中最为常见，声音统一与衬托带来的效果，使得影视作品在抒情上更为连贯，同时对叙事也具有推动作用。例如，在张艺谋的《红高粱》中，《颠轿歌》、《酒神曲》、《妹妹你大胆地往前走》几首歌曲为观众所熟知，这几首歌都具有浓郁的乡土气息，歌词和曲调中都透露出一种生命的热烈奔放，这几首歌因此在情绪上也就具有了连贯统一性，共同服务于主题，此为音乐之间的统一。

声音之间的衬托关系。声音之间的衬托关系是指不同的声音为抒情或叙事的需要，一种声音对另一种声音的烘托，以强化某种声音在影片中的作用。在钮承泽执导的《军中乐园》中，坐在山坡上的中士官张永善不紧不慢、幸福又心酸地操着一口家乡话回忆自己年轻时在家乡的往事，这时影片中适时响起了悲伤的小提琴曲，烘托出张永善对家乡的思念与对现实的无可奈何，此为人声与音乐的配合。

声音之间的对立关系。声音之间的对立是指性质相反的声音组合在一起时彼此之间所造成的相互排斥效果。声音的这种排斥，可形成有效的对比效果，增强了各自的特征。希腊导演西奥·安哲罗普洛斯的《雾中风景》中，当姐弟俩为死去的马匹而伤心时，弟弟的哭声与其身后一群庆祝结婚的人的欢快的歌声形成了鲜明的对比，鲜明地传达出导演对于悲与喜、生与死的思考，此为人声与背景音响的相互对立。

声音之间的转化。声音之间的转化是指某一类型的声音向另一种声音的转变，最为常见的一种就是人声转化为音乐。歌舞片中的歌曲是人声转化为歌曲的一种典型的代表，歌舞片中歌曲要巧妙地融进叙事之中，在影片的抒情或转折等重要段落，人物的语言常常不是讲出来的，而是将人物的语言编成歌曲，让人物通过载歌载舞的方式表现出来，在这里人声就转化为了音乐。

## （二）声画关系

电影是一门综合艺术，纵然技术的更新不断改变着电影的视听效果，但是电影在本质上仍然是声音和画面交织的视听艺术。自有声电影诞生以来，声音系统的更新换代以及影像技术的提升，使得视听效果一次又一次地震撼了观众的神经，同时也使得声音与画面之间的关系更为复杂。关于电影的声音和画面何者更重要的问题一直存在着大量的争议。在无声电影时期，当然是画面占据完全统治地位，进入有声电影时期，电影进入了充斥着大量对白与音乐的短暂时期，在此期间画面表现力度大大降低，伴

随着电视的冲击,电影在视听语言方面更是进一步发展,使得声音与画面的冲击力进一步增强。总体来看,电影的画面和声音的表现力度都是大于电视剧的,也可以制造更多的“奇观”,但是二者同为叙事艺术,二者都讲究声画关系的协调和统一,以达到让观众赏心悦目的观赏效果。

电影是用流动的画面和复杂的声音构成的交响乐,好的影视作品通过画面和声音有效组织构成一幅幅精彩的人文风情画,交织着诗歌的旋律,表达创作者的思想,给予观众思想启蒙。声音和画面的关系大致可分为三种:声画合一、声画分立以及声画对位。对这三种声画关系的阐述,我们将在第四章第二节展开,此处不再赘述。

### (三) 导演指导剪辑

在前文中我们探讨了剪辑的发展历程、基本方法和具体技巧,其目的就是分析导演在后期剪辑方面应具备的剪辑素养。在影视后期剪辑中,导演一般并不参与具体的影视素材的剪辑,而是在宏观上对所创作的影片进行把握,与剪辑师进行沟通与协调,指导影片的后期剪辑。

在影片的拍摄阶段完成后,影片就会很快进入剪辑阶段,在影片的后期制作阶段,导演的地位和作用依旧十分重要,这尤其表现在影片的剪辑过程中,导演在影片的后期剪辑阶段处于主导地位,这种主导地位体现在导演确定影片最终的剪辑方案和素材的取舍等方面。

影片剪辑是一个复杂而细致的过程,简要说至少包括影片的剪辑准备阶段、剪辑阶段、修饰阶段等。在这几个阶段,导演的作用各有不同,但始终处于显要地位。在剧本剪辑准备阶段,剪辑师虽然多少参与影片的筹备和拍摄工作,然而有时候,剪辑师并不是很清楚导演的想法,例如《尤里卡》的联合制片人斯蒂芬·威尔克曾转述剪辑师的话说,“所有的镜头我都有,但我真希望知道导演拍摄时的想法,如果知道他们对影片效果的预期,这会对我的剪辑大有帮助。”<sup>1</sup>引用这个例子意在说明,不管剪辑师在后期的作用和创造如何,他其实都是在导演对影片所做的阐释之上进行剪辑工作,如果缺少了导演对影片所进行的根本性的阐释,剪辑师面对浩繁的素材,他的剪刀就无从下手。所以在进行实质性的剪辑之前,导演通常要与剪接师进行关于影片的讨论,阐述自己关于影片的理解和构思以及所要重点突出的关键部分,确保剪辑师充分理解导演的创作意图,这不仅可以使剪辑师对自己粗剪后大体成型的影片有一个清晰的预期,从而缩短剪辑的时间,留出更多的时间进行影片关键部分的细致打磨,做到事半功倍,而且可以有效避免剪辑师所粗剪出的影片与导演的整体构思大相径庭。在前期阶段导演也可以与剪辑师以及其他工作人员一起观看样片,去粗取精,提出一些特殊的剪辑建议。

1 [美]Bethany · Rooney · Mary · Lou · Belli. 导演讲故事:影视导演艺术创作[M]. 高剑旻,等译. 北京:人民邮电出版社,2014: 191.



进入影片的正式剪辑阶段，就要对素材进行实质性的剪辑，这个阶段又可分为初剪和精剪两大部分。在初剪阶段，导演确立好剪辑大纲并向剪辑师交代好剪辑意图后，一般应“离开剪辑室”，让剪辑师独立完成影片的初剪。这样做首先是对剪辑师和整个剪辑团队独立工作能力的信任，剪辑会花费一定的时间，导演的全程监督并不会加快影片的剪辑进度，导演可以用此段时间，关注影片制作的其他事宜。其次，“导演离开剪辑室”可有效避免导演的先入为主，在对素材进行剪辑时因过多的情感投入，无法对素材进行取舍或难以发现素材中隐藏的闪光点，从而看不到影片最真实的一面。在剪辑师对素材进行初剪后，导演应组织相关人员对影片的雏形进行查看，因为初剪成的影片相对来说已成为一个独立的作品，导演应以开放的全新的心态对初剪后的影片进行整体审视，在观看的过程中主要关注影片的整体结构是否存在问题，是否需要进行大幅度变动，电影的叙事是否拖沓冗长或者不合逻辑，在关键镜头或段落的剪辑上是否符合自己的预期，检查是否有突兀的、与影片整体不符合的镜头，哪些镜头或场景会造成包括导演在内的观片人员的“出戏”，然后对这些问题应进行整体汇总与分析，再次形成指导意见反馈给剪辑师，为剪辑师的精剪提供方向。

剪辑师带着导演所反馈的问题和指示，对影片进行精剪。在精剪阶段，剪辑师主要处理导演对初剪影片所做出的新的要求，对结构进行调整，删减多余镜头，力求使情节更加紧凑，影片的情节流畅、情节连贯，确定影片的时长，在此之后，将影片交由录音部门进行音效和音乐的混录工作。在精剪工作完成后，导演应该组织相关人员对影片再次观看与分析，主要检查影片初剪时存在的问题有没有得到解决，尽量使影片趋于完美。最后就是将成片交付审查机构进行审查，等待电影审查机构的反馈意见。

剪辑的最后阶段，就是根据审查机构的意见进行影片的最后修改，等待影片的上映。自此导演对电影后期剪辑的指导才算真正完成。

#### （四）导演与剪辑师的关系

导演在电影后期剪辑中的作用无疑是重要的，他在整体上指导剪辑师的工作，是剪辑的最终裁决者。正如曾拍摄过《死亡诗社》、《楚门的世界》等影片的彼得·威尔所说，“你与剪辑师之间有一条微妙的界限：你既要从小剪辑师那里获得自己没有预料到的想法，同时也要他们认可你才是最终的决定者。你绝不会想要一个傀儡。打磨作品的时候，你会希望有人说：“好的，让我们来深入探讨一下你的观点，看我们是否可以扩展一下。一旦这种合作产生，效果便会很棒。”<sup>1</sup>在影片的后期剪辑过程中明确导演与剪辑师的关系，对于整个影片的剪辑工作显然是十分必要的。上文分析了导演在影片剪辑的不同阶段所发挥的作用各不相同，但总的来说导演在剪辑中发挥着指导和决定两方面的作用。所谓指导就是阐释自己对影片的理解与意图，为剪辑师确定剪辑的

1 [美]泰伦斯·拉弗蒂. 不一般的人[J]. 美国导演工会季刊. 2010: 30-37.

框架和原则。所谓决定则是指导演是剪辑过程中分歧的最终裁决者和叙事与风格的最终决定者。导演在剪辑过程中的作用主要是在理念上给剪辑师以指导，而具体的镜头、场景、段落的剪辑工作则由剪辑师负责，剪辑师是导演指令的贯彻者和实践者。

那我们不禁会问，在帮助导演完成作品时，剪辑师的创造性作用是什么？对于剪辑师的创造性作用应该这样理解，前文提到剪辑不仅是一门技术，也是一种艺术创造，那就说明了剪辑师虽是在导演确定的框架下工作，但是在具体的剪辑时依然有着自己对于素材的理解，遵循导演的意图和原则和在具体问题上坚持自己的独立见解并行不悖，不仅如此，剪辑师在实现导演构思之外，还有责任帮助导演发掘导演构思之外的、事先未预料到的剪辑方案的可能性。我们需要充分认识的是通过剪辑可以润饰演员的表演，将独立的镜头连接成为一个整体，凸显故事的发展，最为重要的是剪辑师通常是导演构思的最终捍卫者和支持者。

这一节我们简要论述了导演在后期剪辑中所发挥的作用，导演作为电影剪辑的指导者和决定者，首先必须掌握剪辑最基本的发展历史和方法，导演的这种剪辑素养的积累，并不会以外化的形式显现，相反它会沉淀为导演内在的艺术素养的一部分，提升了导演整体的艺术境界，为导演在更高的艺术角度上审视与指导后期剪辑奠定了基础。导演在参与剪辑时，其作用同样也不是体现在剪辑素材的具体层面上，他需要的是在理念上对影片的剪辑提供指导，并且给予剪辑师以充分的信任和肯定，具体素材的剪辑事宜就交给剪辑师吧。

# 导演的美学观念

导演的美学观念是指导演在一系列影视艺术作品创作中所表现出来的创作风格和审美倾向。导演美学观念的形成，受到个人和社会主客观方面的双重影响，不同时代、不同的导演都会表现出不同的美学倾向。

## 第一节 商业片导演的美学观念

商业电影指的是在市场环境中，按照商业项目运作规律进行生产的电影，在符合社会基本道德要求的前提下，以投资回报率（ROI，Return on Investment，计算公式为：投资回报率=年利润或年均利润/投资总额×100%）为主要衡量标准的电影。<sup>1</sup>

严格来讲，商业片导演并不是一个严谨的概念。从电影诞生之日起，就决定了电影既是一门艺术又是一种商品的双重属性，所以商业和艺术在电影中并不是泾渭分明地割裂存在。所以，这里所说的商业片导演主要是针对那些只拍商业电影的导演而言。众所周知，所谓的商业片，是“相对艺术片和纪实片而言的，指的是以票房收益（盈利）为最高目的、迎合大众口味和欣赏水准的影片。”<sup>2</sup>商业片的基本准则是娱乐和休闲，目标是为了获得高票房，因此导演在拍摄商业片时，必须综合考虑各种商业元素，比如豪华强大的明星阵容，制作精良的画面效果等。商业片导演们不太考虑影片的深层次内容，商业利益被放置于艺术之上。久而久之，在商业片导演们的拍摄经验里，自觉或不自觉地建构了一系列商业大片的美学观念，比如弗朗西斯·福特·科波拉的《教父》系列、彼得·杰克逊的《魔戒》系列、林诣彬的《速度与激情》系列、徐克的“新武侠”系列、王晶的“赌神”系列、冯小刚的贺岁大片等。

### 一、商业片导演的代表

商业片的雏形最早可以追溯到卢米埃尔兄弟的《水浇园丁》，片中笑料、情节、结局的设置就糅合了多种商业元素。这一时期我们所熟知的导演有爱德华·鲍特、大

1 黄一峰，沈莹．产业化背景下商业电影概念辨析[J]．

2 [http://baike.baidu.com/link?url=QGPB95Y7xhS8KDA0ppJ3w4UjU0WcopEOKcrAF8yUKPI\\_wJnQGX3SPqKdJTYFNKr-Mz-HISX\\_HHaTLgA5fv5tea](http://baike.baidu.com/link?url=QGPB95Y7xhS8KDA0ppJ3w4UjU0WcopEOKcrAF8yUKPI_wJnQGX3SPqKdJTYFNKr-Mz-HISX_HHaTLgA5fv5tea)

卫·格里菲斯和查理·卓别林等。爱德华·鲍特的《火车大劫案》为“西部片”在美国的统治地位奠定了基础；大卫·格里菲斯则综合了卢米埃尔兄弟和梅里爱等人的优点，在《党同伐异》中创造性地发明了交叉剪辑的技法，为日后营造电影中惊险、刺激的商业效果提供了技术支持；查理·卓别林则代表了美国喜剧的最高成就，美国影评家詹姆斯·埃基则把1912—1930年这段时期称为“美国电影喜剧最伟大的时代”。他们为电影语言的发展做出了不可磨灭的贡献，在一定程度上促进了美国电影工业的繁荣发展。今天，纵观世界电影的发展始末，美国商业电影发展可谓独树一帜，先后涌现出一批又一批商业片导演，他们不仅为其获得了巨大的商业利润，在宣传输出美国文化价值观上也功不可没。

20世纪30年代的好莱坞电影，就代表了电影作为商业的最为成熟的形态。高度的工业化、类型化的制作方式和明星效应开启了商业片的基本运作模式，也成就了一大批类型化的商业片导演。代表人物有霍华德·霍克斯、弗兰克·卡普拉、比利·怀尔德、埃利亚·卡赞、刘易斯·迈尔斯东、乔治·顾柯、约翰·赫斯顿等。其中霍克斯先后拍摄了《拂晓侦查》（1930）、《空中堡垒》（1943）、《疤脸大盗》（1932）、《育婴记》（1938）、《沉睡》（1946）、《红河》（1948）、《异种》（1951）、《绅士喜欢金发女》（1953），几乎涵盖了战争片、强盗片、喜剧片、侦探片、西部片、科幻恐怖片和歌舞片等各种类型。

可以说，美国电影的发展从一开始就是作为一种娱乐产业来发展的，电影院常常成为一个城市最为华美的建筑，电影在美国人的生活中占据着越来越多的比重。虽然20世纪60年代至80年代的美国，经历着一场反传统文化的思想大战，电影工业也遭受到欧洲电影的巨大竞争，但是新好莱坞电影却在此环境下应运而生，其商业导演代表有特德·科德切夫、奥利弗·斯通、弗朗西斯·科波拉、马丁·斯科塞斯、史蒂芬·斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯等。至今，《第一滴血》、《野战排》、《教父》三部曲、《愤怒的公牛》、《大白鲨》、《星球大战》这些影片仍耳熟能详，堪称银幕中的经典。90年代尤其是2000年之后，数字技术的迅猛发展带来电影工业的巨大革新，大制作、高投入、明星制成为美国商业电影发展的标配，也随之涌现出许多经典的商业大片，其中商业导演代表不仅有拍摄了鸿篇巨制的《泰坦尼克号》和《阿凡达》的詹姆斯·卡梅隆，还有倾向于拍摄西部片的凯文·科斯特、克林特·伊斯威特、迈克尔·曼、安德鲁·多米尼克和吉米·海沃德；有倾向于拍摄战争片的萨姆·门德斯、凯瑟琳·毕格罗、保罗·格林格斯和西德尼·J·弗里尔等；还有倾向拍摄超级英雄的理查德·唐纳、蒂姆·波顿、萨姆·莱米、乔恩·费儒、克里斯托弗·诺兰、扎克·施耐德和沃卓斯基姐弟等。

与此同时，另一个著名的世界电影生产基地宝莱坞也制作了不少精良的商业影片，比如《三傻大闹宝莱坞》、《如果·爱在宝莱坞》、《宝莱坞生死恋》、《阿育王》等，由此也培养了不少出色的商业片导演，如拉库马·希拉尼、法拉·可汗、桑杰·里拉·布汗萨里、桑托什·斯万等。

随着电影工业在全球的迅速扩张,商业电影的制作在其他国家也得到不同程度的发展,涌现出一些商业片导演的杰出代表,比如英国就有拍摄了电影《贫民窟的百万富翁》和《猜火车》的导演丹尼·博伊尔,电影《盗梦空间》和《星际穿越》的导演克里斯托弗·诺兰,电影《两杆大烟枪》的导演盖·里奇和电影《诺丁山》的导演罗杰·米歇尔;德国有拍摄了《罗拉快跑》的导演汤姆·提克威,电影《窃听风暴》的导演弗洛里安·亨克尔·冯·多纳斯马;法国有拍摄了电影《天使爱美丽》的让·皮埃尔·热内,电影《飓风营救》系列的导演皮埃尔·莫瑞尔;韩国有商业片的导演领袖姜帝圭(《生死谍变》、《太极旗飘扬》)、爱情片大师郭在容(《我的野蛮女友》、《假如爱有天意》)、高票房电影导演康佑硕(《人民公敌》、《实尾岛》)、暴力美学代表朴赞郁(《老男孩》、《亲切的金子》);日本有喜剧片导演山田洋次(《男人难当》)、爱情片导演岩井俊二(《情书》、《花与爱丽丝》)、北野武(《菊次郎的夏天》)等。在此不再一一列举。

中国大陆商业电影的真正发展始于张艺谋导演拍摄的《英雄》,宏大场面的制作、众多影星云集、画面精美,拉开了中国商业大片的帷幕。但是,作为第五代导演的杰出代表,张艺谋曾拍摄了《红高粱》、《大红灯笼高高挂》、《一个也不能少》等文艺片,算不得严格意义上的商业片导演。纵观中国的电影发展史,诸如张艺谋、陈凯歌、何平、田壮壮、姜文、陆川、徐静蕾等人,他们先后既拍了艺术片又拍了商业片,所以不能称为商业片导演代表。而真正的商业片导演代表有贺岁片之王冯小刚、后起之秀宁浩、刘江、滕华涛、金依萌、徐峥、薛晓路等。事实上,当内地电影商业片的发展还未成规模时,一直占据荧幕的是香港导演拍摄的电影,俗称“港片”。香港电影中的武侠动作片和喜剧片曾风靡一时,香港商业电影有着强大的导演阵容,比如武侠动作片导演代表徐克、杜琪峰、刘伟强、吴宇森、唐季礼、林岭东;喜剧片导演代表王晶、刘镇伟、李力持、马伟豪;鬼片导演代表程小东、午马、刘观伟。他们的影片创作记录了香港商业电影发展的印迹,至今仍被人称道。

## 二、商业片导演的审美观念概述

电影艺术的发展是与电影的商业属性相伴而生的,同时,电影商品属性的价值实现又依托电影艺术价值的实现。因此,电影是一种商业的艺术,又是一种艺术的商品,这构成了电影商业美学的基础。尹鸿老师把电影商业美学定义为“以市场需要和经济规则为前提的电影艺术设计和创作体系。商业性制约,规定着电影的题材、主题、故事、风格、类型、场景、视听系统,甚至演员选择,并在此基础上形成一套完整的审美体系。这种体系首先要符合电影作为一种媒介生产所遵循的经济规律,同时也要符合电影作为一种艺术创造所服从的艺术规律。”<sup>1</sup>诚然,热衷于商业电影的好莱坞导演们,堪称追求电影商业美学运作的典范。他们在电影制作中永远把市场和观众的需求

1 尹鸿,唐建英.冯小刚电影与电影商业美学(J).当代电影.2006(6):50.

放在第一位,再根据需求有机配置电影的创意资源和营销资源,寻找电影艺术与商业价值的最佳结合点,从而确立自己的美学观念。比如乔治·卢卡斯的“星球系列”、安迪·沃卓斯基的《黑客帝国》系列、乔斯·韦登的《复仇者联盟》系列等。不过,虽然导演在电影艺术追求中表现出对不同类型影片的偏爱,可是在诠释影片的同时却无一例外地自觉遵守着一致的商业电影美学。

好莱坞商业导演的美学观念是美国电影工业发展的必然产物。在美国,电影不是作为一种艺术创作来发展的,而是作为一种娱乐工业来发展的,“在美国电影发展的历史上,只有三个关键词,即制作、发行、放映。而这三个词的核心都是‘观众’。”<sup>1</sup>也就是说,无论是在影片的制作环节,还是发行和放映环节,好莱坞的商业电影首先考虑的是“观众”的需求,一切都是为了争取到更多的观众,赢得广大的市场,获取更丰厚的利润回报。正是在这种“观众就是一切”的观念引导下,好莱坞电影在制作上往往云集了大量的明星,追求宏大场面和奇观化的视觉效果,情节架构上强调矛盾冲突要激烈,往往通过展示暴力和性感来刺激观众的无意识情感;惯用“最后一分钟营救”的伎俩,以皆大欢喜的大团圆结局来抚慰人的心灵;人物类型化,以善恶有报、有情人终成眷属的浪漫故事来为人们营造梦幻之境。总的来说,“梦幻性机制”、“情节剧结构”、“奇观化风格”、“煽情型修辞”以及“通俗性叙事”成了好莱坞商业电影的美学范式。

好莱坞商业导演在这种因经济利益驱动而形成的商业美学观念中,时常会因为市场策略的需要而让艺术价值屈从于商业目的的实现,所以一度遭到电影艺术批判家们的诟病,法国的“新浪潮”电影、意大利的新现实主义电影皆因此而出现。但是,好莱坞电影工业在全球市场的成功和近年来欧洲电影、印度电影、韩国电影、中国电影效仿在一定程度上证明了其审美范式存在的合理性。由于各国在社会制度、文化生态和市场环境等各方面都存在差异,因而在借鉴好莱坞商业电影经验的基础上都发展了不同的符合自身特点的商业美学。

欧洲电影一直保持着不断追求艺术的良好传统,导演们即便在拍摄商业影片时,依然不忘记对艺术的诉求。无论是德国电影《罗拉快跑》、法国电影《天使爱美丽》,还是英国电影《两杆大烟枪》,这些影片与经典好莱坞的影片有很大差异,影片中没有宏大场面的制作、没有视觉化的奇观,但是导演们在故事讲述、镜头语言的运用以及音效、场面效果等方面都在不断追求艺术探索与商业诉求的完美融合,体现了欧洲电影商业片导演对商业与美学相结合的自我探索。

宝莱坞的商业电影发展延续了好莱坞类型电影中的音乐歌舞片风格,并将其发挥到了极致,几乎所有影片中都会插入唱歌跳舞的场景。为了满足印度观众所期望的花费物有所值,宝莱坞的导演们在影片的故事架构中,会精心设置大段的歌唱和舞蹈,将其合理地穿插在故事叙述当中,再加上无厘头的喜剧情节和一些惊险刺激的场面,

1 转引自尹鸿,唐建英.冯小刚电影与电影商业美学(J).当代电影.2006(6):51.

由此构成了宝莱坞电影的独特景观。这些影片被称作“masala”电影，“masala”一词原为印地语，意为一种混和香料，如“masala”香料一样，这些电影也就是各种商业元素的混合体，但是好莱坞的商业片导演们却屡试不爽，逐渐形成一些既定的美学范式，比如程式化的歌唱和舞蹈、通俗闹剧的情节设置、善恶对立的人物、戏剧性的命运转折和各种意外的巧合等。他们的影片虽然不乏情节雷同、形式单一，却不遗余力地展示了印度人的独特魅力，成为印度最美丽的名片之一。

韩国电影的发展得益于韩国政府推出的电影产业振兴计划，使得本土电影市场的占有率稳步上升，凸显其主导性地位。活跃的电影市场培育了各种类型的导演，使得韩国电影艺术逐渐跻身世界电影之列。商业片导演姜帝圭无疑是目前韩国电影最具票房号召力的导演，他从好莱坞的类型片中汲取养分，善于运用流畅的镜头语言，影片注重考究的细节刻画。但是，对韩国社会热点问题的关注和民众心理的敏锐把握，使得他的影片区别于好莱坞美轮美奂的视听享受的特质，比如在《生死谍变》中讲述了政治角色和情感角色的不可调和，《太极旗飘扬》中对战争带来的人性痛苦的呈现等。总的来说，由于姜帝圭对个体情感的强调和关注，尤其对朝韩分治的政治环境中个体人物命运的关注，使得姜帝圭的商业电影呈现出一种温暖人性的特质。

由于长期受政治、计划经济等观念和制度的影响，中国商业电影的发展相对滞后。而且，许多人包括一些导演在内，往往将电影的商业性与美学相对立起来，出现一种要“商业”就不能要“艺术”或者是要“艺术”就不要“商业”的简单的一元论思想，即便有一些人试图消除这种对立，却也无法在艺术与商业之间寻找到二者的融合规律，导致中国缺乏主流的商业电影传统。商业与美学的对立，在一定程度上严重阻碍了中国电影产业的繁荣发展，这也是本土市场萎缩、观众流失的重要原因。

冯小刚是较早意识到市场和观众力量的内地导演，他曾一再强调“你在拍电影的时候，你脑子里就得有一个市场的概念”，“更多的时间我是一个观众，我不是一个导演”。<sup>1</sup>就这样，冯小刚凭借着敏锐的市场判断力和良好的艺术感觉，以贺岁片为突破口，创造了一种独特的冯式商业电影。综观冯小刚的商业影片，从《甲方乙方》伊始，再到《私人订制》，影片无不传递着一种平民式的幽默和亲切，这在一定程度上代表着冯小刚的商业美学观念，跟好莱坞的高端大气相比，冯小刚选择了平民化的叙事和视听风格，封闭式的故事架构和简单的线性叙事，但是他在影片中突出了“演员”的主体性和戏仿的语言特色，“有葛即优”曾被用来调侃冯小刚影片之成功，但是也恰恰说明了冯小刚在拍摄影片时注重调度演员的喜剧性表演，通过喜剧性情境的营造和戏仿的语言把小人物悲喜混杂的人生常态表现得淋漓尽致，形成了一种独特的都市喜剧风格。

冯小刚的商业美学给中国后来的商业导演提供了一定的借鉴经验。比如宁浩、刘江等人，这些年轻的导演不再将眼睛一味地盯着好莱坞的商业大片，以惊险刺激的场

1 转引自尹鸿，唐建英．冯小刚电影与电影商业美学（J）．当代电影．2006（6）：51．

面和视觉奇观取胜,也不再以浪漫的情调吸引人,而是回归到中国古代传统的戏剧美学中,以曲折离奇的情节架构和合情合理的逻辑推理,于偶然和巧合中展现普通老百姓的生活状态和人生百态。影片《疯狂的石头》和《即日启程》都是小成本制作,顶多也只能称得上商业“小”片,但是却获得了巨大的商业成功,在一定程度上改变了大众对国产商业片的观影观念。以《疯狂的石头》为例,导演宁浩吸取了好莱坞电影成功之精髓——无论是从影片形式还是内容构成上都要充分考虑观众的审美期待。他充分借鉴在中国传统文化浸润下的城市市民的审美情趣,把传统戏剧中的误会、巧合以及情节的曲折离奇完美地运用于故事的设计之中,赋予影片浓厚的生活气息,无疑契合了广大观众对平凡乃至平庸生活的审美期待和想象,表现出对中国商业喜剧类型电影一种新的探索。

事实上,中国内地的商业导演在亦步亦趋地探索着商业电影的美学发展之路时,香港商业电影的发展已经形成规模,涌现出一大批不同类型的商业电影导演,各自有着不同的美学观念。但不管是喜欢拍喜剧片的王晶还是喜欢拍武侠的徐克,以及倾向于拍摄动作片的吴宇森,在他们的影片中都流露出一股浓浓的“港味”,体现了香港商业电影固有的美学范式。其一,他们的电影创作较少改编自文学作品,电影剧本都是原创,很多时候都是现拍现写,这种放弃了对文学和文字依赖的绝对“原创”的剧本创作方法,造就了影像表达系统的无限丰富性。其二,一切以创造感知和快感为先,不论是喜剧片《赌神》、武侠片《新龙门客栈》、动作片《英雄本色》还是鬼片《僵尸先生》,各种类型的影片都是将感知、快感放在第一要义,将意义留在其后。恰如王小波老师所说:“我们看电影不是为了受教育,而是为了娱乐。对于我们来说,电影只分两种:好看的,与不好看的。或者分得更详细一点:好笑的,与不好笑的。也许这部片子不能成为像《霸王别姬》、《活着》那样的经典,但是它好看,让我开怀大笑了好多次。对于电影来说,没有比观众走出电影院后说‘这部片子真好看’再高的褒奖了。”<sup>1</sup>香港商业电影曾一度获得这样的最高褒奖,在好莱坞电影的强势进军下,依然保有香港本土电影市场的主导地位,并成功开拓中国大陆、中国台湾,以及日本、韩国、美国等地的电影市场。

### 三、商业片导演美学观念的演变

电影的商品属性对电影导演美学观念的影响不容低估。对于一个成功的商业电影导演而言,一方面要考虑影片的制作成本、市场需求,另一方面要充分设计悬念、喜剧情节、暴力、性等富有吸引力的内容元素以满足观众的期待,同时在叙述、镜头语言的运用、剪辑、演员调度上又有必要套用模式化的经验来遵循大众审美的基本范式,这是好莱坞电影制作的基本惯例。但这种观念并不是一成不变的,影视技术的推进、

1 [http://wenku.baidu.com/link?url=PY-EjlEtoyA9lrRUD5lQ2At4ehFWSAlS CnGKqhJVNEczbS9EzLAecfei9x6lSv6qqvA4LLNfg4wDYujzUOKzK4OORTQIUzn0\\_VFEOiNhskK](http://wenku.baidu.com/link?url=PY-EjlEtoyA9lrRUD5lQ2At4ehFWSAlS CnGKqhJVNEczbS9EzLAecfei9x6lSv6qqvA4LLNfg4wDYujzUOKzK4OORTQIUzn0_VFEOiNhskK)



市场和观众的变化迫使其相应地调整推出新的范式。

好莱坞的电影之所以能够风靡全球,这与它早期确定的发展类型电影和固定的叙事模式密不可分。纵观西部片、爱情片、歌舞片、喜剧片、战争片、动作片、科幻片等各种经典类型影片,无不发现几乎所有的类型中都遵循着一个固定的叙事模式。比如西部片,作为好莱坞产生最早、发展历史最悠久的类型电影之一,虽然几经浮沉变迁,但其基本的类型元素却始终贯穿其中。影片总是要塑造一个富于个人主义精神的牛仔,在经历除暴安良、惩恶扬善、英雄救美等事迹之后,最终在蛮荒之地建立法律与秩序。历数经典的爱情影片《魂断蓝桥》、《一夜风流》、《罗马假日》、《爱情故事》等,发现毫无例外地遵循着“偶然相识——坠入情网——爱情受挫——为爱抗争——结局(大团圆或悲剧)”的叙事模式,不同的只是某个环节中的因素会有些变化,如男女主人公最初的相识方式,可以是一见钟情,也可以是欢喜冤家等。歌舞片则将歌声与舞蹈直接参与到故事的叙事中,并且必须安排不少于三场且有相当规模的歌舞场面作为支撑,提倡“生活就是音乐”,主要人物可以不受任何拘束地在任何情境中放声歌唱。概而言之,不管是什么类型的影片,好莱坞都已经形成了一套比较固定的模式,即俊男靓女的明星组合,相对完整的情节和善恶有报的大团圆结局,充分体现影片的通俗性和娱乐性,追求普世化的道德伦理和价值观,以满足不同种族不同肤色观众的期待。

早期好莱坞的商业电影肆意追求类型化和程式化的发展模式,不免造成审美疲惫。于是,好莱坞一方面致力于追求电影艺术的提升,一方面着力提升自身的商业竞争力,最终获得票房和口碑双赢。其突出表现就在于好莱坞的商业导演们将关注的目光投向了电影艺术的视听特性之上。电影艺术就其本性来说,是一种视听艺术。可观赏性是电影艺术的首要之义,此时的好莱坞商业导演们,通过对场景、画面、身体和服饰等视觉元素毫无节制的夸大,制造出华丽壮观的视觉画面、令人眼花缭乱的惊险打斗,营造奇幻神秘的宇宙空间,创造出各种新奇的虚拟角色或形象怪异的不明物种,牢牢吸引住观众的视线,使得观众或恐惧紧张、或激动亢奋,进而迷失在其美轮美奂的视觉盛宴之中。纵观 20 世纪 70 年代以来的好莱坞商业电影,《星球大战》、《侏罗纪公园》、《大白鲨》、《魔戒》等,无不体现出商业片导演们一致的美学观念,即凸显视觉奇观,带给观众一种“震撼式”的体验,让观众全神贯注于画面,完全置身于影片营造的虚幻世界之中。

在消费主义文化的蓬勃兴起和媒介权力空前膨胀的今天,好莱坞的商业导演们无疑承载了大众感官欲望发泄的诉求,在影片的美学追求中强化了视觉和感官的冲击力,淡化甚至弱化了影片的戏剧性和叙事性。尤其是在数字媒体技术飞速发展的当下,电影商业导演们对高科技技术的膜拜使得电影艺术让位于技术。“在我们这个时代,技术与传媒真正承担着认识论的功能:自此,文化生产领域发生了变革,传统形式让位于各种综合的媒体实验,摄影、电影和电视开始渗透和移入视觉艺术作品(和其他

艺术形式),正产生出各种各样的高科技的混合物,包括从器具到电脑艺术。”<sup>1</sup>原本,电影艺术的发明就与现代科学技术的迅速发展息息相关,光学、声学、电学、化学等领域的科技探索以及摄像机、放映机、感光胶片、镜头等机械设备的出现,为电影艺术的发展提供了物质基础和发展条件。可以说,电影是20世纪科学技术的产物。今天,电影所拥有的技术手段更是今非昔比,这不仅使得二维空间里无法完成的画面构思和场景设置都成为现实的可能,而且也极大地鼓舞了导演的想象力和创造力。商业电影导演借助高新的数字技术,创造出许多人们闻所未闻、见所未见的虚拟人物和视听奇观,使电影的面貌耳目一新,如神秘莫测的外星人、正直勇敢的机器人、拥有超能力的“蜘蛛侠”、“蝙蝠侠”;惊天动地的大爆炸、地动山摇的海啸、人类甚至整个地球的毁灭等,导演们无所不用其极,凭借高超的数字技术,在影片中将一切不可能变成可能,一切非现实的变成了活生生的现实存在,让观众在各种神奇的视觉幻想中获得前所未有的快感,这极大地满足了当代人的欲望和成就感。

正是凭借高科技的数字技术,使得3D技术日臻成熟,拓宽了电影艺术的表现空间,影片《阿凡达》的横空出世,不但改写了电影工业的生产,更是被评价为“人类电影史的里程碑”,它改写了“电影”一词的定义。至此,好莱坞的商业电影发展到今天,形成了一种新的美学观念,那就是“高概念”电影的美学观。“高概念”电影“是以美国好莱坞为典型代表的一种大投入、大制作、大营销、大市场的‘四大’商业电影模式,其核心是用营销决定制作,在制作过程中设置未来可以营销的‘概念’,用大资本为大市场制造影片营销的“高概念”,以追求最大化的可营销性”<sup>2</sup>。当然,数字技术日益发达的当下,“高科技”理当也属于“高概念”的范畴。“高概念”电影的制作模式被称之为“美国的卖座电影公式”,在一定程度上促进了好莱坞电影发展的全面繁荣,奠定了其在全球影业的霸主地位。好莱坞的商业片导演们在这种“高概念”电影制作模式下,拍了一系列的“高概念”电影,比如《指环王》、《阿凡达》、《金刚》、《速度与激情》系列,不难发现其共有的商业特征,即可营销性。好莱坞电影把市场营销看作是电影制作中最重要的一环,“其内在的可营销性被视为‘高概念’电影的灵魂。”<sup>3</sup>因此,在一切为了“可营销”的目的指导下,导演们也需要不断调整自己的美学观念,首先,在演员选择中不再单一地选择大明星,而是针对受众选择不同年龄、性别、气质,甚至国籍的明星组合。所以在影片《生化危机》和《变形金刚4》中看到了李冰冰,在《速度与激情》系列中看到东方面孔成康,等。因为每个明星都有固定的粉丝群体,通过这样的明星组合可以为开拓更广阔的市场提供帮助;其次,影片类型倾向于动作片、历史爱情片和科幻片,因为这些类型影片可以提供丰富

1 [美]弗雷德里克·詹姆逊.文化转向[M].胡亚敏,译.北京:中国社会科学出版社,2000:107.

2 尹鸿、王晓丰.“高概念”商业电影模式初探[J].当代电影.2006(3):92.

3 Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin, TX: University of Texas, 1994:

的戏剧性内容、华丽的场面和惊险刺激的视觉奇观；最后，就是导演们倾向选择大众熟悉的故事进行改编和拍摄续集，这是因为大众熟悉的故事和拍摄过的取得成功的影片已经积聚了一定的人气，为后续影片提供了票房保障，《哈利·波特》和《速度与激情》就是典型的成功案例。

总的来说，好莱坞电影的发展变化在一定程度上代表了商业电影美学的风向标。各国商业电影导演在追求自身美学价值实现的同时，难免不受其影响。以中国为例，近年来拍摄的商业影片无不映射着“高概念”电影的影子，如徐峥的《泰囧》、许诚毅的《捉妖记》、徐静蕾的《有一个地方只有我们知道》、管虎的《老炮儿》、周星驰的《美人鱼》等，不但将巨大的人力和财力投到风景拍摄、场景搭建等方面，更是凸出其鲜明的“可营销性”，影片从制作、选演员开始，就不断地制造话题，创设性地启用“小鲜肉”，满足不同年龄层次观众群的需求，影片未上映就已经积聚了一定的人气。并且根据市场环境、观众的审美情趣采取不同的市场运作方式和营销策略，实现商业电影的利益最大化。

## 第二节 艺术片导演的审美观念

“艺术电影”这一术语最早是1908年法国银行家皮埃尔和拉菲特兄弟提出来的，他们创建了一个“艺术电影”制片公司，希望将“艺术”和“电影”结合起来，改变电影出现时作为街头杂耍、江湖马戏这一底层娱乐的现状。他们的努力让知识分子接受了这门通俗的艺术，并积极参与其中，这才有了乔托·卡努杜的《第七艺术宣言》，他正式宣称电影是一种艺术，是一种综合建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈这六种艺术的“第七艺术”。但是我们今天论及的“艺术电影”的概念范畴相对狭小了很多，它主要指有一定的思想深度、人文关怀、偏重艺术追求的电影，不以商业性的盈利为目的，是20世纪初法国的电影工作者为了抗击以美国好莱坞为首的商业电影而提出来的，“特指第二次世界大战后（并持续到现在）制作的叙事电影，它们展现了全新的形式观念和内容蕴含，并以知识文化阶层的观众为主要对象”。<sup>1</sup>西方公认的艺术电影有法国新浪潮、意大利新现实主义、德国新电影等传统的欧洲电影，后又扩大到包括美国电影中的一些好莱坞制片厂制度之外的独立电影。

廖炳惠在《关键词200：文学与批评研究的通用词汇编》中对“艺术电影”词条予以阐释：“（艺术电影）在技巧的实验与叙事手法上，都有其自主性与企图，而这些和主流的商业电影（特别是美国的好莱坞电影）是有所区别的。”“艺术本身的价值及实验性才是其主要关怀，并不以商业的市场流通作为主要的考量。”<sup>2</sup>大卫·波

1 游飞、蔡卫. 世界电影理论思潮[M]. 北京：中国广播电视出版社，2002：234.

2 廖炳惠. 关键词200：文学与批评研究的通用词汇编[M]. 中国台北：麦田出版，2003：23.

德维尔也曾表示,“导演将他对生活的洞见表达在电影中,这一观念对于艺术电影来说仍然是至关重要的。”<sup>1</sup>

由此可见,“艺术电影”的含义指称虽然宽泛,但艺术电影的拍摄初衷旨在导演主体的个人诉求,它强调导演作者论,强调与主流商业电影在叙事、影像呈现以及流通方式上的对立,侧重批判社会现实、表达人的内心情感和挖掘人性的深度。

## 一、艺术片导演的代表

今天,艺术片仍然被描述为与“好莱坞”所代表的商业消费文化抗争的勇士,代表着“高雅艺术”意识形态的堡垒。从20世纪二十年代至六七十年代,艺术电影发展成为世界电影业的重要分支,在不同的历史阶段和国族语境中,艺术电影有不同的内涵,并形成了不同的流派和特点,产生了许多极具个人色彩和魅力的艺术片导演。

电影史上第一次大规模的艺术电影运动——先锋电影运动,开始于20世纪初,兴盛于20年代,法国和德国是其主要阵地。先锋电影和其他现代艺术一样,流派众多,如抽象派、表现主义、印象主义、达达主义、超现实主义等,他们的共同美学追求是使电影成为“为艺术而艺术”的艺术,反对电影成为商品。在具体表现中,他们轻视情节,追求绘画、音乐的表现效果,突出人物的心理刻画。如法国印象派主义电影导演代表路易·德吕克(《狂热》)、阿贝斯·冈斯(《车轮》)、杰尔曼·杜拉克(《西班牙的节日》);德国表现主义电影导演代表罗伯特·维内(《卡里加里博士》)、F·W·玛瑙(《诺斯费杜拉》、《最卑贱的人》)、弗里茨·朗格(《疲倦的死》)、保罗·威格纳《泥人哥连》;英国超现实主义电影导演代表希区柯克(《后窗》、《眩晕》)、法国女导演杰尔曼·杜拉克(《贝壳与情侣》)、西班牙电影大师路易·布努艾尔(《一条安达鲁狗》、《黄金时代》)。

事实上,20世纪60年代也是艺术电影发展的繁荣时期。面对席卷而来的好莱坞商业电影,一些欧洲国家提倡大力发展“艺术电影”,试图通过强化凸显电影的艺术性来与好莱坞的商业娱乐电影相区别,来抗衡美国好莱坞电影对本土电影市场的垄断。意大利的新现实主义电影和法国的新浪潮电影成为影响全球的艺术电影潮流。

意大利的新现实主义电影是1945—1951年期间出现的艺术电影流派。启用非职业演员,实景拍摄,运用自然光效,新现实主义电影强调去“表演”的痕迹,趋向于对现实主义的美学追求。代表性导演有维斯康蒂(《沉沦》)、罗伯特·罗西里尼(《罗马,不设防的城市》、《游击队》、《德意志零年》)、德·西卡(《偷自行车的人》、《擦鞋童》、《温别尔托·D》)。

法国新浪潮电影运动是继先锋电影、意大利新现实主义电影之后的第三大艺术电影运动。这一运动分两大部分,一是作者电影,即“新浪潮”;二是作家电影,即“左

1 [美]大卫·波德维尔.作为一种电影实践模式的艺术电影[A].杨远婴.电影理论读本[C].北京:世界图书出版公司,2012:349-350.

岸派”。“新浪潮”电影强调以表现个性为主，代表性导演有弗朗索瓦·特吕弗（《四百下》）、让·吕克·戈达尔（《筋疲力尽》）；“左岸派”电影侧重表现人的内心与现实的差距和矛盾，代表性导演有阿仑·雷乃（《广岛之恋》（1959）、《去年在马里昂巴德》（1961））、高尔比（《长别离》）。

法国“新浪潮”电影运动引发了现代主义电影思潮在欧美各国的第二次兴起，在一些国家涌现出一批艺术电影导演。代表性导演有费德里科·费里尼，代表作品有自传式电影《八部半》、《甜蜜的生活》，意大利导演安东尼奥尼，代表作有著名的“情感三部曲”《夜》、《蚀》、《奇遇》，瑞典导演伯格曼，代表作有讨论人与宗教的“沉默三部曲”《犹在镜中》、《冬日之光》和《沉默》，苏联导演安德烈·塔尔科夫斯基，代表作品有《伊万的童年》、《安德烈·鲁勃廖夫》，波兰导演基耶斯洛夫斯基，代表作品有《蓝》、《白》、《红》三部曲，西班牙导演佩德罗·阿莫多瓦，代表作品有《濒临崩溃边缘的女人》、《高跟鞋》、《关于我母亲的一切》，丹麦导演拉斯·冯·特里尔，代表作品有“良心三部曲”《破浪而出》、《白痴》和《黑暗中的舞者》，其中，费里尼与伯格曼、塔尔科夫斯基被称为世界现代艺术电影的“圣三位一体”，被认为是20世纪影响最广泛的导演。

新德国电影的青年导演们联名发表了《奥勃豪森宣言》，以向德国旧电影发起挑战，代表性导演有让·玛丽·斯特劳布（《没有和解》）、亚历山大·克鲁格（《向昨天告别》），以及新德国电影四杰赖纳·维尔纳·法斯宾德（《爱比死更冷》、《玛丽娅·布劳恩的婚姻》）、福尔科·施隆多夫（《少年托莱斯的迷乱》、《铁皮鼓》）、威姆·文德斯（《德克萨斯的巴黎》、《咫尺天涯》）和沃纳·赫尔佐格（《陆上行舟》、《阿吉尔·上帝的愤怒》）。

受新浪潮电影的影响，20世纪60年代的美国出现了独立制片电影，强调艺术性，表现出与“好莱坞电影”完全不同的美学追求。因制片方式的不同，后来通常称之为“地下电影”，代表性导演有约翰·卡萨维蒂（《影子》、《天下父母心》）、安迪·沃霍尔（《沉睡》）、麦克·史诺（《波长》）、约翰·沃特斯（《粉红色的火烈鸟》）、肯尼斯·安格（《天蝎星升起》）。独立制片电影混杂了达达主义、行为艺术、后现代主义等各种各样的艺术思潮，在90年代取得巨大成就，出现了一批艺术性导演，并影响到中国独立电影的制作。代表性导演有伍迪·艾伦（《安妮·霍尔》、《爱与罪》）、科恩兄弟（《血迷宫》、《老无所依》）、斯派克·李（《稳操胜券》、《芝拉克》）。

但是，后现代主义的消费性、通俗性决定了这类独立制片的艺术电影对商业电影制作体系的某种依赖性。于是，作为对这类后现代主义风格的艺术电影的反叛，20世纪90年代中后期出现了丹麦Dogma电影和伊朗电影。

Dogma95是丹麦四位导演1995年起草的一份电影宣言，其主要目的就是反技术主义，希望通过最大限度地抑制技术和美学层面的表现，把电影和观众接受之间的障碍降到最低。其代表导演有拉尔斯·冯·特里尔（《狗镇》、《白痴》）、托马斯·温特伯格（《家庭聚会》）等。

伊朗艺术电影与法国新浪潮追求的个性解放,注重创作者的实验性表达不同,同时也反对好莱坞电影的技术主义,它关注底层小人物的生活状态,表达社会不公和对体制的批判,具有强烈的社会观照性,与意大利新现实主义旨趣相承。伊朗艺术电影导演的代表有阿巴斯·基阿鲁斯达米(《何处是我朋友的家》、《樱桃的味道》)、马基德·马基迪(《手足情深》、《小鞋子》)和贾法·纳帕西(《白气球》、《谁能带我回家》)。

艺术电影在亚洲其他国家也取得了不同程度的发展,各国导演都不同程度地受安德烈·巴赞的长镜头理论和新浪潮电影的影响,形成了独特的风格。日本电影在不同阶段都产生了大批艺术电影导演,代表性导演有小津安二郎(《麦秋》、《东京物语》)、黑泽明(《罗生门》、《影子武士》)、沟口健二(《近松物语》)、成濑巳喜男(《闪电》、《兄妹》)、山本萨夫(《证人的椅子》、《日本小偷物语》)、大岛渚(《青春残酷物语》、《太阳的坟地》)、深作欣二(《蒲田进行曲》、《上海浮生记》)等。韩国的艺术电影导演代表有李沧东(《绿鱼》、《薄荷糖》)、金基德(《空房间》、《春夏秋冬又一春》)、林权泽(《春香传》、《醉画仙》)、洪尚秀(《猪堕井的那天》、《江原道之力》)等。

我国艺术电影在20世纪三四十年代兴起,代表性作品有费穆导演的《小城之春》。到了80年代,中国艺术电影正式崛起并迎来了近20年的繁荣发展,在大陆、台湾和香港涌现出一批艺术导演,第一次将中国电影推向了国际电影的舞台。代表性艺术导演有谢飞(《黑骏马》)、黄健中(《小花》)、吴天明(《老井》)、田壮壮(《小城之春》)、陈凯歌(《霸王别姬》)、张艺谋(《红高粱》)、顾长卫(《孔雀》)、贾樟柯(《三峡好人》)、王小帅(《青红》)、娄烨(《苏州河》)、路学长(《长大成人》)、霍建起(《那山那人那狗》)、侯孝贤(《悲情城市》)、蔡明亮(《爱情万岁》)、杨德昌(《牯岭街少年杀人事件》)、王家卫(《旺角卡门》)、许鞍华《撞到正》等。

## 二、艺术片导演的美学观念概述

艺术电影说到底是一种与商业电影相对立的电影类型。艺术电影导演都注重电影的艺术性表达,致力于通过电影的叙事策略来展示电影作为艺术的魅力,以及表达电影创作者自己独特的个性。他们反对程式化的情节、模式化的人物角色设定,并力图革新电影的表现方法,使得电影成为一门独立的语言,在一定程度上为艺术电影的创作开辟了一条新的途径。

第一次世界大战前后,由于美国好莱坞电影经典叙事的出现,迅速占领了欧洲的电影市场,使得电影的商业化日趋严重,欧洲一批电影艺术家产生了振兴本土电影艺术的强烈愿望。与此同时,战后在欧洲出现的现代主义文艺思潮,促使不同的艺术主张和表现手法先后在电影艺术中得到发展,于是一场大规模的电影美学运动拉开了帷幕。

总的来说,如何通过电影媒介本身的物质属性来表达一定的思想价值和美学意义,成为艺术导演们的探索和追求所在。一些导演从先锋派中的表现主义艺术中找到了灵感,如罗伯特·维内、F.W.茂瑙、弗里茨·朗格、保罗·威格,他们的影片无不

蒙上表现主义的色彩,“一切真实的事物都通过弯曲的线条或倾斜的角度,不自然地、令人恐惧地展现在布景上,甚至光影也通过奇形怪状的线条画在布景上;角度古怪的摄影、阴郁的高反差照明;演员风格化的服装、化妆与舞台动作。”<sup>1</sup>正如当时的赫尔曼·伐尔姆宣称“电影应当成为活的图画”<sup>2</sup>一样,表现主义电影导演并不追求情节的荒诞性,而是通过布景和画面独特的视觉效果和象征意义来表现主题。如经典影片《卡里加里博士》,通过扭曲透视、物体形态和光影照明,营造一个变态的世界。在这个变态的世界里,演员穿着奇形怪状的服装,脸上化着夸张的妆容,装出做作的姿态,一动不动地立在那里拍摄。整个影片映射出一种脱离现实的变态心理,导演试图用第一人称的主观视角,去探测人心的奇幻与疯狂。

与表现主义电影导演追求的不同,印象派电影导演路易·德吕克称,电影应该“忠实于艺术家主观印象的真实”,要运用纯视觉的表现手段把电影从“照相的现实”中解放出来。他们深受19世纪下半叶法国兴起的“印象派”绘画理论的影响,强调人物的心理刻画,注重镜头剪辑的节奏性,并且大量运用主观镜头、移动镜头、高速摄影、变形构图和风格化的用光照明。主要作品有德吕克的《狂热》(1921)、阿贝尔·冈斯的《车轮》(1922)、莱皮埃的《黄金国》(1922)、杜拉克的《西班牙的节日》(1919)等。

如果说表现主义电影和印象派电影的美学追求都还停留在视觉层面的形式追求上,那么超现实主义电影则要创造出一种不受理性和逻辑支配的,存在于艺术家内心的超越梦幻和现实的绝对现实的作品,他们试图把“梦境、心理变化、无意识和潜意识过程搬上银幕”。法国女导演杰尔曼·杜拉克的影片《贝壳与僧侣》被认为是超现实主义电影的开山之作,影片记录了一个性欲得不到满足的僧侣的一连串狂乱的幻想。西班牙电影导演路易·布努艾尔影片《一条安达鲁狗》被称为是超现实主义最伟大的作品,布努艾尔称:“(创作时)我们共同遵守了一条极简单的规则,拒斥一切有道理的,从心理上或文化上进行解释的想法和形象,为非理性敞开所有的大门,只采用给我们留下印象的形象而不追究为什么。”<sup>3</sup>恰如布努艾尔所言,超现实主义电影导演把自己同代表道德的宗教、伦理,代表理性的逻辑、正统,统统对立起来,以无逻辑的、充满性本能的隐喻为观众呈现了一个矛盾荒诞的世界。

总的来说,默片时期的先锋艺术电影运动对后来的艺术电影发展影响较大。一方面,后来的电影导演延续了先锋电影中的一些影像风格,另一方面,先锋电影运动激励了后来的艺术家对电影媒介材料本身所蕴含的美学意义的开掘。但是,不管怎么说,艺术电影的发展没有像好莱坞类型电影那样有固定的程式,直到20世纪60年代,艺术电影才真正成为一种电影模式,开始有了清晰可辨的形式特征,让后来的导演有迹

1 吴冠平. 艺术电影手册[M]. 北京: 北京联合出版有限公司, 2015: 4.

2 乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭、胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1995: 314.

3 吴冠平. 艺术电影手册[M]. 北京: 北京联合出版有限公司, 2015: 6.

可寻，这首先要归功于意大利新现实主义的电影创作。

前面已经提到，意大利新现实主义的著名导演有维斯康蒂、罗西里尼、德·西卡等人，他们的美学观念就是要从内容到形式彻底地变革好莱坞商业电影范式，追求现实主义的美学。首先，在内容题材上，他们选取现实主义的生活题材，主人公是清一色的小人物，包括家庭主妇、失业工人和游民；其次，影片追求场景逼真、艺术真实，大胆启用非职业演员，并把摄影机搬到现实的生活场景中去，在故事的实际发生地——贫民窟、破产的农场、倒塌的楼群中进行拍摄。运用长镜头和景深镜头，完全忠于自然的客观性，叙事去戏剧化，将银幕的表象与现实合二为一。著名的代表作品有《罗马，不设防的城市》、《德意志零年》、《游击队》、《偷自行车的人》、《温别尔托·D》、《擦鞋童》等。新现实主义电影找到一种摆脱摄影棚和大明星的新的剧情电影拍摄方式，大卫·波德维尔在其著作《世界电影史》中这样评价：“新现实主义电影的风格和叙事手法形成了一个国际性的现代主义潮流。实景拍摄与后期配音，职业与非职业演员的混合演出，基于偶然事件、省略、开放性结局和细微生活的情节设置，以及情绪格调的极度混杂——所有这些手法都影响深远，在此后长达四十余年的时间里，世界各地的电影工作者继续发展着。”<sup>1</sup>

法国新浪潮电影就直接受新现实主义电影的影响，一批年轻人带着他们对电影艺术的理想，向没落的所谓“优质电影”的影片体制发出挑战。他们从电影的艺术性出发，提出了“作者电影”的主张，即“拍电影，重要的不是制作，而是成为电影的作者”。特吕克把摄像机比作自来水笔，称“电影渐渐成为一种语言，语言只是一种形式。借助它，艺术家得以用形式来表达他的思想。不管这思想是多么抽象，或者像当今的小说与散文一样表达他的欲望。所以我称这一新时代为摄影机——自来水笔的时代。”<sup>2</sup>“作者电影”的代表作品有特吕弗的《四百下》、戈达尔的《精疲力竭》等。他们所拍的影片刻意描绘现代都市人的处境、心理、爱情与性关系，与传统影片的不同之处在于充满了主观性与抒情性。在美学风格上，他们向新现实主义纪实美学致敬，主张即兴创作，通常采用低成本制作，非职业演员、实景拍摄、不追求场面刺激和戏剧化冲突。在表现方法上，他们多用能够表达人的主观感受和精神状态的长镜头、移动摄影和晃动镜头，使用画外音、内心独白、自然音响等音效，打破时空统一性的“跳接”，将“主观写实”与“客观写实”相结合。在内容上，强调以表现个性为主。特吕弗在创作上强调否定传统的完整情节结构，以琐碎的生活情节代替戏剧性情节，戈达尔则以蔑视传统电影技法而闻名。

跟“作者电影”的美学观有所不同，新浪潮电影运动中的另一流派“左岸派”的美学观融合了弗洛伊德的性心理学和潜意识学说、萨特的“存在主义”、伯格森的“直觉主义”和布莱希特的戏剧理论。他们提出电影应该表现人的内心生活，著名的代表

1 转引自吴冠平，艺术电影手册[M]，北京：北京联合出版有限公司，2015：11。

2 转引自吴冠平，艺术电影手册[M]，北京：北京联合出版有限公司，2015：13。



作品有阿伦·雷乃的《广岛之恋》、《去年在马里昂巴德》和高尔比的《长别离》。作品通常把人的内心现实与外部现实相结合,表现人的内心与现实的差距和矛盾。影片充满了浓郁的表现主义色彩,以有限的个人视点取代无所不知的全知视点,以幻觉、臆想和内心独白来质疑我们身处其中的客观世界。在剪辑上采用跳剪,循环剪辑等手法,破坏影片的时空,将“头脑中的现实”和“眼前的现实”交错展现。阿伦·雷乃在《广岛之恋》中就充分体现了“左岸派”电影的风格,他在影片中所采用的新颖奇特的叙事手法和电影语言,将人物丰富的内心世界与外部现实交叉结合起来,创造一个有别于传统的现实主义电影文本。所以乔治·萨杜尔在《法国电影》一书中称:“《广岛之恋》达到了现实主义作品中最罕见的高峰,而且也许还标志着电影史上的转折点。”

新德国电影导演在美学追求和制作方式上与法国新浪潮有很多相似之处。在影像、声音、色彩等造型元素的运用上面,都可以找到“作者风格”的影子,他们关注小人物的命运,影片叙事采用布莱希特的“陌生化”效果等。但是新德国电影又不同于法国新浪潮电影。新德国电影并不是彻底的反戏剧、无理性电影,他们吸收了好莱坞电影的叙事性和可观赏性,借用情节剧的样式拍摄富有批判内涵的影片。可以这么说,新德国电影重新确认电影的叙事功能,重新确认电影的大众媒介属性,注重影片叙事的观赏价值与历史内涵挖掘的思辨价值的统一,从而克服了艺术电影曲高和寡的尴尬境遇。法斯宾德、赫尔佐格、文德斯和施隆多夫把新德国电影运动推向了高峰,使得新德国电影成为法国新浪潮和美国好莱坞电影之外的一种“新型电影”。

美国的独立制片电影导演同样深受欧洲艺术电影思潮的影响,但又表现出与“作者电影”的精英派头不同的美学追求。他们彻底颠覆了传统艺术电影对于深度思考的探求,转而追求一种与当时“波普艺术”相呼应的美学风格,即通俗的、刺激的、性感的、冒险的。在艺术技巧上,他们不再探求形式与内容之间的意义关系,而是将之简化为一种各种混杂拼贴的艺术,艺术的原创性减弱。比如代表导演科恩兄弟、昆汀·塔伦蒂诺和大卫·林奇等人的作品,他们喜欢以消费主义的姿态把各种传统的表现手段和时尚的电视广告、MTV 拼贴在一起,将观众带入各种各样的麻烦之中,像游戏一样,用故事中的玄妙机关和无法预知的人物命运将观众牢牢吸引。

20 世纪 90 年代中后期出现的丹麦 Dogma 电影和伊朗电影则刚好与之相反,拉尔斯·冯·特里尔、阿巴斯等人反对高科技包装下的好莱坞技术主义,坚持拍摄风格质朴、简单自然的艺术电影,同时也融入了强烈的哲学思考,让观众于简单的故事中,细细咀嚼其中的滋味。

与此同时,新崛起的东方电影包括中国、日本和韩国的艺术电影迅速发展,成为世界艺术电影的新生力量,它和欧洲“作者电影”、美国模式的独立电影三足鼎立,形成了世界艺术电影的新格局。

总的来说,不管是中国的艺术片导演,还是日本、韩国的艺术片导演,他们并没有形成一个固有的美学范式,即使在同一时期出现的艺术导演,也都表现出不同的艺

术个性，风格也全然两样。比如中国第五代导演顾长卫和田壮壮、第六代导演王小帅和路学长等人，相比较就可以很清晰地看到不同导演的艺术风格。但是，不管怎么说，贾樟柯、侯孝贤、王家卫、小津安二郎、深作欣二、李沧东、金基德，他们都分别受到安德烈巴赞的长镜头理论和法国“新浪潮”电影的影响，他们或冷静旁观客观记录，或将自己对生活的思考借助电影媒介进行诠释。与此同时，他们又都身处东亚儒家文化圈之中，儒家文化的天人合一观在他们的作品中得以体现，无论是侯孝贤、贾樟柯，还是小津安二郎，他们的影片中无不呈现出一种空灵、自然的风格。另一方面，儒家的入世担当也在他们的作品中尽显无疑，例如金基德、神作欣二的暴力美学，王家卫的武侠世界，都通通折射出导演审视生活、反思人类本性、关注人文的情怀。

### 三、艺术性导演美学观念的演变

电影艺术发展至今，已经有一百多年的历史。在这个过程中，艺术电影的发展大致可以分为几个大的阶段，分别是默片时代的先锋艺术电影、20 世纪五六十年代的欧洲现代主义艺术电影和 20 世纪 90 年代以后的艺术电影。俗话说，时移世易，不同时期的艺术电影导演有着不同的美学追求，而他们的美学观念嬗变在很大程度上与科学技术的发展、社会政治环境的变迁不无关系。

1895 年，卢米埃尔兄弟第一次在巴黎的大咖啡馆里公开放映他们制作的影片《水浇园丁》、《工厂大门》、《火车进站》，一举取得巨大成功。这一天标志着电影器械发明时期的结束，电影作为艺术的时代由此开始。但是，电影艺术发展的道路并不是一帆风顺的。卢米埃尔的“活动电影机”由于技术水平的限制，再加上表现方法只是纯粹的平铺直叙，结果把电影导向了死胡同，经过十八个月之后，已经无法激发观众的兴趣。电影缺乏叙事和想象力，电影工作者努力将戏剧美学运用其中，梅里爱、格里菲斯等人为此做出了巨大的努力，出现了短暂的兴盛时期。可是，仍然避免不了电影危机的出现，1907 年到 1908 年这段时间，许多影院都因为没有顾客而陆续倒闭，很多人认为电影将趋向灭亡。乔治·萨杜尔在《世界电影史》中这样描述当时的情况：“当电影开始描写心理、复杂的情节或一些来自历史和戏剧中的题材时，它还不知道怎样叙述故事。全部故事情节在 10 分钟内用拙劣的方法和原始的电影语言潦草地表现出来。”“为了从不景气的情况中摆脱出来，为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来，电影就必须在戏剧和文学方面去寻找高尚的题材。”<sup>1</sup>于是“艺术影片公司”在这个时候应运而生，他们邀请著名的作家来创作剧本，还有著名的演员和优秀的布景师和音乐家，第一部放映的影片就吸引了巴黎的文艺界。也正因为如此，越来越多的艺术家、电影工作者参与到电影的创作中来，并在不断的探索当中发展、完善电影艺术。

也就是说，在电影艺术诞生的初期阶段，由于受电影拍摄技术的限制，艺术电影

1 乔治·萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭, 胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1995: 213.

导演们努力从其他艺术中汲取养分,希望将电影提升到与戏剧、绘画、音乐这些艺术门类一样的高度,使得电影成为“为艺术而艺术”的艺术,有自己独特的语言,能够表达严肃精神和艺术价值。最初,艺术导演们主要集中在视觉形式层面上的追求。例如,罗伯特·维内、保罗·威格纳、弗里茨·朗格等人就把文学、戏剧、绘画中的表现主义风格运用到电影的创作中,突出强调光影照明的运用、空间环境扭曲、造型风格化。但是,当杜拉克、布努艾尔把文学上超现实主义的制作方法运用于电影创作中时,立即扩大了电影的表现领域。他们将人的精神世界,特别是人的深层无意识呈现出来,作品中凸显无理性行为的真实性、梦境的重要意义,有强烈的反理性特征。

与此同时,艺术导演们的创作和美学观念的形成也是时代的产物。表现主义电影就折射了当时的德国,影片中扭曲的空间环境无疑就是战败后德国破败的现实。工业社会的冷漠、资本膨胀对人的异化,让当时的德国民众对现实深感不满,要求“改革”、“革命”的呼声促进了表现主义的发展。因此,表现主义电影导演们无不倾向于表现暴力、阴谋与死亡,在影片中制造出一种迷幻、扭曲的世界,并试图逃离这样一个世界,寻找精神的安慰之地。超现实主义电影的形成与超现实主义文学的产生一脉相承,由于第一次世界大战给青年知识分子带来的幻灭感,加上对现状的不满和对传统价值体系的反叛,这些青年知识分子在随之而来的非理性主义思潮中,发展了超现实主义的前身达达主义运动。他们努力探索无意识,强调描写梦幻世界、想象世界、内心活动的重要性,这些特征都在超现实主义电影中清晰展现。

如果说,此前的艺术电影还在为“电影是一门艺术”的身份证明的话,那么 20 世纪五六十年代的欧洲艺术电影则已经成为一种电影模式,让人顶礼膜拜。意大利新现实主义电影代表着一种纪实的艺术,他们摆脱了摄影棚、明星演员,将摄像机搬到了大街上,采用自然光效,描写普通人的日常生活。一方面,由于战争的结束激发了意大利电影艺术家们的创作热情;另一方面,由于战后摄影棚大部分已破落,不能使用,即使能使用,也要支付昂贵的租金,导演们被迫无奈只能更多地采用实地场景拍摄,然而这种做法却在客观上增加了影片的真实性。为了同影片的表现内容相适应,于是雇用一些非职业演员扮演角色,甚至主角。就这样,机遇加上偶然性,形成了新现实主义电影这种“反戏剧”的纪实美学样式。其对后来电影艺术的影响就在于它突破了欧美电影那种戏剧化的叙事特征。

同样出现在二战后的法国“新浪潮电影”,却表现出跟新现实主义电影不一样的美学追求。法西斯的垮台,历史性的审判,以及长期的僵化社会,给青年一代带来了理想的幻灭感。艺术导演们受萨特存在主义哲学的影响,在影片创作中表达了当时人们的彷徨苦闷,他们由外在的客观现实记录转而投向人的心理,试图把人的精神过程、心智过程搬上银幕。因而,他们的表现方法更加丰富,包括长镜头、移动镜头和不规则镜头的拍摄,跳剪、跳接、循环剪辑等剪辑手法的使用,音效和音乐的运用等。在世界电影史上,新浪潮电影的形式和风格后来一度影响到欧洲乃至世界艺术电影的创作。

紧随其后的新德国电影就用新浪潮“作者电影”的美学观念来武装自己，用以抗击 20 世纪 60 年代初期出现的德国电影危机。但是，新德国电影导演却没有完全效仿新浪潮电影，他们吸收了好莱坞电影的叙事性，在日趋成熟的电影语言基础上，将传统与现代结合，注入自身的特质，形成独特的艺术电影风格。乌一格雷戈尔在《世界电影史》中曾这样评价法斯宾德的影片，称他“并未根本改变电影艺术的表现手法；但这些影片却使作家电影摆脱了与公众隔绝的状态，产生了新型电影”。这段话同样也可以用来描述整个新德国电影。

事实上，自从巴赞的长镜头理论提出之后，电影艺术的表现元素日趋发展成熟，在基本电影语言上似乎已经没有新的创新可能性了。所以，艺术电影的导演们在创作美学的表达上，不再仅仅追求对好莱坞商业电影的反叛，而是试图通过对电影艺术媒介属性的探求来表达自己的对世界的看法，恰如法国导演布莱松所说：“风格并非只是技巧，它同时包含了作者诠释世界的观点与影像的独创性。”<sup>1</sup>

所以，艺术电影发展到 20 世纪 90 年代以后，艺术导演大都站在巨人们的肩膀上，用已经成熟的电影语言来诠释自己对这个世界的看法，精彩纷呈，又各成一家，比如基耶洛夫斯基、阿巴斯、安迪·霍尔、小津安二郎、侯孝贤、王家卫、金基德等。但是，也有一大批导演成长于社会危机四伏和动荡不安的 20 世纪 60 年代，嬉皮士、反文化和性解放思潮的泛滥成为他们的青春记忆，因而，当后现代主义思潮汹涌而来，他们顿时找到了可以安身立命的所在。他们追求碎片化、短暂性、玄奇弄巧的波普式现代主义大众文化，以反文化的立场来颠覆传统艺术，由此出现了从蒙太奇转向拼贴美学风格的艺术电影，如科恩兄弟的《血迷宫》、丹尼·博伊尔的《猜火车》、汤姆·提克威的《罗拉快跑》、刁亦男的《白日焰火》等。但不得不承认，这类艺术电影已经很难与商业电影划清界限。

今天，随着 3D 技术、4K 技术的日趋成熟，电影的媒介属性变得更多元，艺术片导演们将怎么运用这些新技术，来传递自己独特的电影美学观念，让人充满期待。

总的来说，在美学方面，不同的艺术导演，即使是同一场运动中涌现出来的代表性导演，由于各自的经验差异，风格也会不同。比如法国“新浪潮”电影的代表人物戈达尔、特吕弗和阿仑·雷乃。戈达尔由于早年对于苏联电影学派，特别是对维尔托夫的推崇，所以他的影片充满了实验性。而弗朗索瓦·特吕弗明显受到诗意现实主义电影大师让·雷诺阿和悬念大师希区柯克的影响，因此，他的作品中总是在自然温和的抒情气氛中暗藏玄机。阿仑·雷乃则受法国小说家普鲁斯特意识流小说的影响，开创了一种全新的意识流式的电影叙事风格。再比如新德国电影中，法斯宾德与文德斯、赫尔佐格的不同风格，同为“心理现实主义”大师的安东尼奥尼和费里尼的不同，日本新电影导演大岛渚和今村昌平的差异等，我们可以从中看到不一样的美学追求和形式探索。

1 转引自吴冠平. 艺术电影手册[M]. 北京：北京联合出版有限公司，2015：19.

### 第三节 对两类美学观念的评价

电影艺术发展已有一百年的历史，商业电影和艺术电影就像电影艺术的两条腿一样，亦步亦趋地前行。但是，二者在漫长的发展过程中，也不断地有碰撞和交集，如新德国电影、新好莱坞电影，都不同程度地综合了商业电影和艺术电影的美学特征。

#### 一、如何评价两类美学观念

在很长一段时间，商业电影美学和艺术电影美学处于一种对立的状态，这主要体现在两个方面。

一方面是利润主导与艺术精神的对立。前文已经详细介绍过，商业电影美学的最高原则就是娱乐，商业电影的商品属性远远大于它的艺术属性。受商业属性的制约，商业电影导演在拍摄影片时，会事先对影片的题材、故事、风格、视听效果以及演员等各方面做系统的规划，绝不逾越雷池。商业电影自三十年代的好莱坞电影风靡全世界以来，已经形成了固定的类型模式，比如爱情片、战争片、西部片、音乐歌舞片、喜剧片、黑帮片、侦探片等，他们从商业和票房的角度进行影片生产，在电影创作中遵循着一种戏剧电影的美学原则，即戏剧化的故事结构，类型化的人物形象和流畅连续性的蒙太奇剪辑。

艺术电影的出现一定程度上是为了修正好莱坞电影这种情节公式化、人物定型化、银幕叙事标准化的创作美学。在与以好莱坞电影为代表的商业电影体系对抗的过程中，艺术电影导演拥有更多的创作自由，逐渐形成了很多个性化的风格特征，并以此赢得了远高于商业电影的声誉。与此同时，艺术电影也为自己的观众创造了一套观赏程序，形成艺术电影自己的稳定市场。

另一方面就是商业电影和艺术电影在“电影语言现代化”层面上的对立，简单来说，就是蒙太奇与长镜头（景深镜头）的对立。蒙太奇与长镜头都是现代电影的表现手段，蒙太奇剪辑“通过镜头、场面、段落的分切与组接，对素材进行选择 and 取舍，以使表现内容主次分明，达到高度的概括和集中”<sup>1</sup>。长镜头理论是法国电影理论家巴赞提出来的，用以反对蒙太奇表现事物的单一性。他认为只有运用长镜头才能将镜头中的各种内部运动方式统一起来，可以在一个镜头中变换多种角度和景别，既能描写环境、突出人物，又能给演员的表演以充分的自由，有助于人物情绪的连贯，使画面自然流畅又富于变化。显然，商业电影导演为了抓住观众的视线，采用蒙太奇剪辑制造快速紧张的节奏、气势恢宏的大场面、跌宕起伏的戏剧情节，引导乃至强制观众

1 蒙太奇. 百度百科. <http://baike.baidu.com/link?url=l2e2ImOv3vCIYAS3D-rKVykTAEZihkxIZhrgOwSuzP0MIEEdC82WJPtQxyiNQWCoMTh3d4YzaXqO-bwZ0vB9ia>

被动接受影片传递的信息。如影片《速度与激情》系列就完美诠释了“车+动作”的速度与激情，吊足了观众的口味。而艺术电影则更多采用长镜头，它强调画面固有的原始力量，希望通过展示更宽阔、更深远的视域来表现事物的多含义，引导观众参与其中，去探究影片的内涵。艺术电影导演侯孝贤、小津安二郎就特别喜欢用长镜头来展开影片的叙事。

不管怎么说，商业电影和艺术电影的并驾齐驱促进了电影艺术的繁荣发展，很难简单地对二者进行评判，尤其是新好莱坞电影和新德国电影的出现。新好莱坞电影是指兴起于 20 世纪 60 年代，发展至今的美国电影运动。新好莱坞电影与旧好莱坞电影的区别主要在于打破了僵化的制片人制度，电影导演拥有更大的创作自由度，他们大量吸取欧洲艺术电影的创作经验，在情节结构上，打破经典戏剧性的单向叙事模式，时空转换更加自由灵活；不再追求故事情节的完整性而寻求开放的结尾。人物角色设计不再定型化，而且人物不再隶属于情节，而是通过情节推进表现人物性格。因此，新好莱坞电影给人的震撼不仅在于情节是否具有悬念性，还有丰富饱满的人物形象，其艺术性越来越强，如科波拉的《现代启示录》、斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》等。另一方面，新好莱坞电影更加注重镜头语言以及其他电影技巧的开拓，定格、跳接，各种角度和镜头的快速剪接，使得影片充满了惊险、恐怖、刺激的色彩，如斯皮尔伯格的《大白鲨》和卢卡斯的《星球大战》系列，这些影片的卖座使好莱坞重新认识到类型片所蕴含的巨大的商业价值。于是，各种类型电影在好莱坞再次受到青睐，并在原有类型的基础上发展出新的类型，如科幻片、灾难片等。

总的来说，新好莱坞电影不论是在技术上还是艺术上都取得了巨大的成功，传统与现代交织、创新与经典融合，商业电影导演们创作焕然一新的银幕形象和时尚内容，牢牢抓住了受众心理，使得好莱坞的“电影王国”屹立不倒。这些经典的荧幕之作不胜枚举，《拯救大兵瑞恩》、《阿凡达》、《加勒比海盗》系列、《盗梦空间》、《指环王》系列、《驯龙记》、《斯巴达 300 勇士》、《死神来了》系列、《后天》、《变形金刚》系列、《碟中谍》系列、《速度与激情》系列等。不过，不管怎么说，虽然这些高成本的影片在表达方式上发生了改变，社会意义也走向了多元，艺术审美性也得到极大的提高，但是，好莱坞的“梦幻”功能并没有改变，其本质还是追求商业性的利润。

新德国电影受到法国新浪潮电影和早期德国表现主义电影的影响，有着浓烈的个人风格。但是，新德国电影导演也深受好莱坞电影的影响，他们在自己的影片创作中借鉴了好莱坞电影情节剧的叙事模式，使得艺术电影摆脱了难于理解的窘境。文德斯年少时就看了大量的美国电影，尤其喜欢音乐片和西部片，这些都对他后来的创作产生了很大的影响，如“道路三部曲”就是明显的“公路片”风格，无不表现出叙事流畅、技巧圆熟的好莱坞味道；法斯宾德则对美国的强盗片情有独钟，并将之与法国新浪潮电影和德国施特劳普的特点结合起来，发展出一种“介于美国范例与施特劳普影片那种不自然的简约之间的”叙事方法；赫尔佐格、施隆多夫在自己的创作中一定程

度上也都采用好莱坞经典情节剧的样式,如《沃切克》、《铁皮鼓》等。但是,他们的影片风格又与好莱坞电影有着本质区别,文德斯基本拒绝使用蒙太奇,他特别喜欢对运动和场景的拍摄不加剪辑,与好莱坞电影中的剧烈冲突和情感冲击不同,他偏好平静地观察、等待,逐渐发展成一种“开放式”的叙事体系;法斯宾德、赫尔佐格、施隆多夫都喜欢用“离间效果”、“反叙事”的手法来破坏叙事流程,注重时空真实,而不是叙事的流畅性。影片中往往出现大段落的情绪镜头,人物也常常游离于叙事线之外,这与好莱坞情节剧力求讲一个完整的故事是背道而驰的。

因此,新德国电影在继承和借鉴的基础上,集德国电影传统、法国新浪潮电影和好莱坞电影之所长,在众多作品中形成多样化的风格,其缜密的构思、完整的情节、丰满的人物形象和深刻的现实内涵使得艺术电影不再是阳春白雪、曲高和寡,重新把观众拉回到了电影银幕前。

如果整体考查一下商业电影和艺术电影的美学面貌,在一定程度上,不难发现,好莱坞戏剧情节、蒙太奇剪辑、悬念和大制作是我们了解商业电影美学的关键词,而新现实主义、长镜头、意识流和个性化风格则构成了艺术电影的美学准则。今天,随着电影语言的日趋成熟,电影市场的日益繁荣,电影受众的需求日益多元,商业电影和艺术电影的导演也都在不断试验和挑战,力图拍摄商业和艺术性兼有的佳片。

## 二、两类美学观念对新电影技术的态度

毋庸置疑,电影是20世纪科学技术的产物。电影艺术的形成和电影语言的演变跟科学技术上的每一项进步都息息相关。现代科学技术在光学、电学、化学、声学等方面的迅速发展,催生了摄像机、放映机、光学镜头、感光胶片和洗印机等设备仪器的相继面世,为电影艺术提供了物质基础和发展条件。电影技术的每一次变革,无不促进电影艺术思维和电影表现手法的创新和变革。而电影艺术导演在艺术表现上的不断追求,又反过来促进电影技术的应用,甚至催生出新的电影技术。

1927年,美国华纳公司摄制的第一部有声电影《爵士歌王》的问世,结束了长达三十余年的无声电影时代,被视作电影史上第一次技术革命。片上录音技术的革新引起了电影放映设备、洗印技术、胶片规格、拷贝印制等各种技术上的连锁反应,并在各大影院安装了音响设备,这些在一定程度上为电影艺术创作提供了新的表现空间。尤其20世纪40年代至50年代初,美国人把德国人、丹麦人和瑞典人研制的磁带录音技术引进到电影录音之中,改变了过去那种单纯的光学录音模式。到了60年代,随着电声学及录音技术的进一步发展,电影声音的质量和表现力得到大力提高,加上便携同步声音装置的出现,为新现实主义美学电影提供了物质基础。

1935年,世界上第一部彩色电影《浮华世界》(又译为名利场)在美国首映,第一次真正将色彩作为一种元素、手段、风格进入了银幕的世界。由此,开始了彩色电影制作的时代。电影色彩的出现,被视作是电影史上第二次技术革命。如果说,一开始色彩只是增加了电影对自然世界的表现能力;对于后来的导演而言,色彩不仅是一

种再现客观世界的技术条件，它还是表现人物、表达情感的艺术手段。运用和利用好电影中的色彩，不仅可以丰富电影的视觉效果，而且可以更加丰富电影的表现形式和艺术风格。比如我国导演张艺谋，就喜欢用色彩来讲述故事，如《红高粱》中的红、绿、蓝三色，《大红灯笼高高挂》中的灰色和白色，《秋菊打官司》中的红色和黄色等。每一种颜色都有一定的内涵，都能激发人内心的联想和想象。

声音和色彩技术的日趋成熟促进了电影艺术的发展，尤其是声音的出现，使得电影艺术在经历了“戏剧的电影”、“文学的电影”、“画面的艺术”之后，真正成为一门“视听艺术”。商业电影导演和艺术电影导演分别在声音和色彩层面拓宽了电影的表现力。

无声电影时期，诞生了一大批电影艺术大师，梅里爱、格里菲斯、爱森斯坦、卓别林、茂瑙等，他们在创作实践中已经创作完善了一套成熟的影像蒙太奇艺术。而有声电影诞生初期，由于它在技术和艺术上的幼稚，对默片蒙太奇艺术产生了负面作用，使得这些默片导演对有声电影的出现产生强烈的贬斥和抵触情绪。而当观众无不为影片中人的脚步声、呻吟和哭泣，以及风雨雷电的音响效果激动不已时，无声电影注定要被有声电影替代。此时的无声电影导演们做出了让步，认为电影应该是视觉为主的艺术，提出了声画对位的理论。因此，在很长一段时间里，电影中的声音与画面基本处于同步状态，声音主要起到帮助画面共同烘托、渲染主题的效果。今天，商业导演仍然会用声画对位的处理方法来渲染主题、调动观众情绪，如用惊心动魄的音响效果来渲染战争的残酷和惨烈，用舒缓悠扬的音乐来传递爱情的浪漫温馨等。

但是，诚如电影理论家巴拉兹在《电影美学》中所说：“声音将不仅是画面的必然产物，它将成为主题，成为动作的泉源和成因。换句话说，它将成为影片中的一个剧作元素。”<sup>1</sup>如今电影中的声音在影视艺术作品中已经和画面享有同等重要的地位了，有时甚至超过画面的重要性，而成为影视艺术中最重要的元素。电影中的人声、音乐和音响相互交织，互为补充，成为一个艺术整体。声音带给电影更为丰富的内在运动，当它进入电影的时空结构后，不仅加强了镜头内的时空关系，丰富了镜头内的空间层次和内涵，还丰富了镜头与镜头之间的时空关系，丰富了电影的叙事空间。如影片《胜利者》（卡尔·福尔曼执导）中在圣诞节枪毙逃兵的段落，导演使用了圣诞节的抒情歌曲，这与视觉上枪毙逃兵的画面产生了强烈的反差，不仅造成了反战的强烈冲击效果，也给这些悠扬的音乐蒙上了一层惨淡的色彩。因此，今天，电影声音与画面不仅只是声画同步的关系，还有声画对位和声画分立的关系，即声音占主要地位，画面来烘托声音和声音与画面同样重要，谁也离不开谁。而随着电影语言的不断发展，新的声画组合关系将不断被电影艺术家推出。

不过，在艺术电影导演眼里，电影声音是一个无限延续的空间，过度地使用声音一定程度会弱化视觉画面的冲击力和叙事。因此，戴锦华教授称，因为艺术电影是一

1 贝拉·巴拉兹. 电影美学[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 1982: 209.



门探求重新回归本体的艺术，所以越是艺术电影，对声音的使用越节制吝啬。

虽然艺术电影导演对声音的使用非常节制，但他们却大大地发挥了色彩在电影艺术中的价值作用。不得不说，彩色电影能够更强烈地刺激观众的感官欲望，风光旖旎的风景、光鲜亮丽的明星和光怪陆离的场景设置，毫无疑问地满足了观众的感官需求。一开始，好莱坞的商业导演们趋之若鹜，纷纷加入到彩色电影的行列，他们对色彩的细腻感受和灵活运用促成了一批经典彩色影片的面世，如《飘》、《斯巴达克斯》、《宾虚》、《埃及艳后》、《阿拉伯的劳伦斯》、《日瓦戈医生》、《西区故事》、《雨中曲》等。还有许多导演利用彩色中的不同色调来表现其影片的艺术效果，比如科波拉在《教父2》中用刺眼的明亮色调来表现迈克尔的今天，用柔和的灰黄色调来表现老科里奥的发家史，这样的对比区分不仅为影片叙事提供了时间线索，还流露出了浓浓的怀旧情绪。

最初，欧洲、亚洲的电影艺术大师们也担心彩色让观众分了心不再关注于剧情和人物心理刻画，普遍对彩色电影不太热情。比如，费里尼直到1965年才首次拍彩色片，黑泽明也是坚持到了1970年才拍了第一部彩色电影《没有季节的小墟》，不过他在发现了彩色的魅力之后，就再没拍过黑白片。而且，导演们在拍摄彩色电影时，大部分想到用彩色与黑白的对比来表达主题，比如罗斯托茨基在《这里的黎明静悄悄》中就试图用黑与白来表现战争与现实的残酷，而用明亮的彩色来表现对爱情和生活的美好向往，通过色彩的反差来引起观众憎恨战争、憧憬和平的共鸣。但是，发展到了今天，色彩已经被艺术导演们根据需要娴熟地使用，比如基耶洛夫斯基的《红》、《白》、《蓝》三部曲中，影片《蓝》几乎全片都是在蓝色基调中展开叙事的，张艺谋在《红高粱》中的红色隐喻和象征。

随着电影技术与艺术手段、电影传播方式的不断丰富，20世纪80年代以来，电影开始引进数字技术，开启了一个崭新的视听时代。20世纪70年代末，好莱坞商业电影导演乔治·卢卡斯在拍摄影片《星球大战》时，首次运用电脑合成技术，通过数字化的处理将电影的影像展现在银幕上，这一大胆的尝试从此改变了电影影像的生成方式和过程，数字图像器取代了胶片，将以电影胶片为主线的传统制作方式彻底变为以数字技术、计算机技术为主线的制作方式，它降低了电影的制作成本，提高了影片制作质量，缩短了制作时间，使各国电影的制片水平和制片数量得到很大提高。而数字放映和3D技术的成熟，不仅省去了胶片拷贝和运输产生的成本，避免了运输存储过程中的胶片老化和损坏，确保了影片永远光亮如新，更是改变了观众传统的观影方式。

随着影片《侏罗纪公园》、《泰坦尼克号》、《星球大战》、《完美风暴》一系列数字电影在商业上的巨大成功，商业导演们看到了数字技术在电影制作技巧、增强电影的艺术感染力，以及对于电影文化艺术的普及与深化等方面产生的重要影响，他们致力于数字技术的探索和在电影中的运用，这才有了卡梅隆十年磨一剑的《阿凡达》的出现，李安在《半场无战事》中第一次将每秒120帧放映技术、3D摄影和4K画面各种

技术融为一体。毋庸置疑,数字技术给电影导演提供了更大的想象空间,创造出更加奇幻的场景,如《蚁人》中的微观宇宙、《侏罗纪世界》中的远古时代、《阿凡达》中的潘多拉星球等。导演借助数字技术构建了一个完完全全的虚拟世界,创作了全新的虚拟美学,借助 IMAX 的高清技术冲击着观众的视觉极限,让观众在不知不觉中体验“虚拟的真实”,从而产生强烈的心理认同。

毫不夸张地说,数字技术给商业电影导演插上了一对有力的翅膀,让其在艺术的王国里自由地飞翔,使得他们的影片获得了巨大的商业效益。但是,艺术导演对于数字技术始终保持着冷静的态度,虽然随着历史的发展、科学的进步,新的技术取代旧的技术实为必然,电影数字化制作和放映全面取代以胶片技术为基础的传统式放映也是历史发展的必然。所以,他们采用数码拍摄、发行数字电影也实为必然。但是,他们很少在影片中采用“虚拟摄像”,在他们看来,如果电影影像不再是由摄影机摄录真实的影像,而是由计算机程序直接制作出虚拟现实的影像,那么这些虚拟影像就不再是现实世界的真实记录,影像与现实之间没有可索引的一一对应关系。认为这种创造性和虚拟性不仅有滥用技术之嫌,忽略了电影本体的艺术美感,也弱化了影像的思想内涵,使得观众对于视觉影像过分依赖。比较极端的例子是新德国电影导演沃纳·赫尔佐格在拍摄影片《路上行舟》中,他用最原始的人力把一艘大船拉过一座山头,而拒绝在电脑上用数字技术合成处理。但是,不管怎么说,在影片中大量注入现代科技成分,特技摄影和数字技术使银幕更具视觉效果,是当下电影的发展趋势。电影技术的探索和发展仍在继续。

### 三、两类美学观念对影视文化的构建

在电影艺术的百年历程当中,商业电影和艺术电影已经成为两个约定俗成的美学概念,“商业电影”意味着注重娱乐效果、商业收益,注重观众的反响,其最终目的是获得消费者的认可,属于大众文化的范畴;“艺术电影”则强调艺术价值、审美内涵,注重导演的个性表达,其最终目的是要获得行业的认可,属于精英文化的范畴。所以,商业电影主要是迎合大众的审美情趣,追求影片带来的视听感官刺激;艺术电影则试图努力去探索一个深刻的哲理,挖掘人性的内涵。

商业电影和艺术电影这两种美学观念的不同形成了影视艺术中不同的风景线,如今分别以美国奥斯卡电影金像奖和法国戛纳国际电影节为其风向标,每年吸引着世界各国的商业电影导演和艺术电影导演如朝圣般前往。他们的独立存在促进了影视艺术的持续发展,由于商业电影和艺术电影在内容、形式、创作上的不同,极大地丰富了影视艺术的文化范畴。

首先,从内容上来讲,商业片的主要作用是娱乐和休闲,所以商业片导演始终以观众为中心,主要以商业考虑为主,以追求最大票房价值为目的,因而在影片中充满了吸引观众眼球的情节;艺术片导演创作则不以商业上的成功为出发点,而是希望实现自己对电影的思考和探索,所以一般注重对人生感悟的挖掘和哲理精神的诉求。

其次,商业电影以视听感官的刺激为方向,因此集合了多种商业元素,比如大导演、大明星、大投资、高科技特效、大宣传等;艺术电影导演是以行业认可为目标的,一般都拥有自己独特的象征手法,用以表达导演的某种情感或观念。

所以,如果说商业电影属于民间,是下里巴人,那么,艺术电影则属于精英,是阳春白雪。娱乐性是商业电影至高无上的原则。因为,人们走近影院是为了缓解现实生活中的压力,在光影交错中寻求感官刺激,从而获得快感。他们没有时间也没有精力条分缕析地对电影进行意义阐释。比如观看影片《变形金刚》时,人们直观感受到的是,宏大场面的绚丽,人肉相搏的惊心动魄,至于剧情是否缜密?人物关系是什么?这些都已经不是影片的重点,只需要运用自己的本能感官领略到震撼的效果,来获得满足感就可以了。个性化的艺术表达则是艺术电影导演的精神追求。因而艺术电影的受众比较狭小,它要求观众在欣赏的时候,不仅仅是电影故事情节的欣赏,还能够对导演在影片中的艺术化表现手法和意念产生共鸣,成为意义的创造者。它需要理性的思辨,能够在回味思索中理解影片要传递的内涵,从而获得愉悦感。

因其二者本质上的不同,商业电影和艺术电影还将在一段时间内继续其争斗,但由于观众欣赏影片的水平越来越高,也相应地促使商业电影和艺术电影不断地汲取对方的优势,在相互融合中促进电影艺术的发展。

追求商业美学的商业片导演,其制作始终以观众为中心。比如好莱坞的类型片,就是按照观众的期待去组织影片故事的情节发展和结局,任何违背观众意愿的情节都不会出现。所以,传记式的英雄人物、程式化的故事情节、高科技的数字特效和大团圆的结局几乎成了20世纪90年代好莱坞电影固定的叙事模式。然而,这种互相借鉴拍摄手法、题材同一化、模式固定化的类型片,天长日久势必落入俗套。尤其在当下这个快速、变化的消费时代,这种“情理之中、意料之外”的完全没有悬念的故事叙述已经远远不能满足人们的观影要求,这就迫使他们不断地创新电影的表现手法和尝试电影科学技术上的革新。影片《阿凡达》的出现可谓开启了电影史上蔚为壮观的奇迹,导演用新的科技把观众带到一个全新的奇幻世界,美轮美奂的潘多拉星球、纳美人漂亮的蓝色肌肤、异质的纳威语言,无不让人震撼着迷,这让后来的导演们重新审视电影技术与电影美学之间的关系,他们回归到艺术电影中汲取养分,在注重影片的观赏性和商业性的同时,也注重对电影艺术和审美内涵的表达,如艾里斯特·格雷尔森执导的《洞穴》、温子仁执导的《速度与激情7》、周星驰执导的《美人鱼》等。

与此同时,追求艺术电影美学的艺术电影导演也受到了极大的挑战。急速发展的社会面临着快餐文化的强烈冲击,大众普遍追求一种消遣、轻松、通俗的文化娱乐,不想也不愿抽丝剥茧般地去细细品味艺术电影中的艺术价值和内涵。回顾艺术电影的发生发展,跟它的时代发展有着必然的联系,而时至今日,艺术电影几乎失去了其生存的土壤,尽管东欧大多数国家都通过国家电影委员会等管理机构来扶持艺术电影的发展,并设立了专门的艺术影院,使得艺术电影在欧洲获得了狭小的生存空间。可整体来看,尤其在我国,艺术电影的发展不容乐观。在商业片横行当道的当下,艺术片

遭遇着观众不看、院线不排的尴尬境地，诸如《黄金时代》、《心迷宫》、《闯入者》、《山河故人》、《聂隐娘》等影片虽然赢得口碑，也不乏明星扎堆和话题效应，却依然票房惨淡。如此种种，也促使艺术电影导演在影片创作中不断调整和改变影片的叙事策略，他们也与时俱进，注重色彩、造型，游戏式的拼贴、戏谑和调侃，分段叙事和解构，将艺术电影的个性化推向了一个制高点，成为荧屏经典。如刁亦男的《白日焰火》、李玉的《观音山》、娄烨的《苏州河》等。不过，值得一提的是，也有导演直接从拍摄艺术片转而改拍商业片，如张艺谋、陈凯歌，他们先后拍摄了诸如《红高粱》、《霸王别姬》这样的经典艺术之作，后来又拍摄了《英雄》、《无极》这些商业片，开启了中国的商业大片时代。就他们而言，似乎并没有将二者截然对立起来，今天仍在拍摄商业片和艺术片中游移。

此外，电影艺术发展至今，有一大批导演并不是将商业电影和艺术电影这两种美学完全地对立起来，如李安的（《饮食男女》、《色戒》、《卧虎藏龙》）、姜文的（《阳光灿烂的日子》、《让子弹飞》）、冯小宁的（《黄河绝恋》、《超强台风》）、陈可辛的（《甜蜜蜜》、《亲爱的》）、关锦鹏的（《胭脂扣》、《蓝宇》）、朱塞佩·托纳多雷的（《天堂电影院》、《西西里的美丽传说》）、克林特·伊斯特伍德的（《百万美元宝贝》、《美国狙击手》、《不可饶恕》）、罗伯特·奥特曼的（《大玩家》、《高斯福德庄园》）、达伦·阿罗诺夫斯基的（《摔跤王》、《黑天鹅》）、马丁斯科西斯的（《谁在敲我的门》、《纽约黑帮》）、裴昶浩的（《深蓝色的夜晚》、《黑水仙》）、泷田洋二郎的（《入殓师》、《阴阳师》），等。他们都不同程度地运用了好莱坞经典的叙事策略，连续性的剪辑和自然流畅的镜头语言增强了影片的可看性，另一方面，他们又致力于打破传统影像与观众的关系，关注人物命运、展现个人风格，让观众不只是简单被动地接受影片传达的意义，而能够参与其中成为意义的创造者。使得观众获得的不仅是浅层的娱乐，而是上升到精神的愉悦。

也许在高度物质化的当今社会，即使一部商业片也或多或少借鉴艺术片的视角和表现手法，一部艺术片也或多或少地考虑到自身的商业化策略。这无疑消解了商业电影和艺术电影的严格界限，构成当代电影新的文化内涵。

## 导演的创作语言

索绪尔在《普通语言学教程》中说，语言是一种表达思想的符号系统，因此它可以与书写系统相比，与聋哑人的字母相比，与象征仪式相比，与礼节形式相比，与军事符号相比，等。在一切系统中，只不过语言是最重要的。那么，何为语言？首先他区分了“语言”和“言语”，并指出两者是根本不同的。索绪尔指出：“语言是言语能力的社会产物，又是必要的惯例的总汇，这种惯例为社会群体接受，使每个人能进行言语活动。”因而，系统语言学认为语言是“做事”的一种方式。斯大林说，语言是思想交流的工具。我们要与别人交流思想，就必须学会别人的话语。电影电视使用的究竟是一门什么样的语言呢？它的指涉范围有多大？首先，人们在电视上看到了电影，把电影银幕搬到家里，于是想到电影语言。影视导演要与观众交流思想，不是站出来告诉观众：“我要表达的意思是……”而是要掌握影视语言，用作品说话。

影视语言有什么特点呢？最直观的感觉就是可视、可听，因此，影视语言又被称为视听语言。对于一般观众来说，不懂视听语言一样可以看懂影视作品。但是，俗话说，外行看热闹，内行看门道。你要成为一个内行，就必须先掌握好视听语言。影视艺术是一门视听艺术，人们同时运用着人体最重要的两个感觉器官视觉和听觉进行观赏电影和电视的活动，其中，画面和声音成为视听语言中不可或缺的部分，也是视听语言最重要的组成部分。因而，视听语言包括影像和声音两部分。

### 第一节 视觉语言

#### 一、影像语言

本章讨论的是电影的视觉元素中的主要部分，而影像又是视觉元素中最为基本和最为重要的元素之一。影像是人对视觉感知的物质再现。影像可以由光学设备获取，如照相机、镜子、望远镜及显微镜等；也可以人为创作，如手工、绘画、图像等；这里影像是一种视觉符号，通过一系列设计成型的影像，便成为人与人沟通的影像语言。影像语言由格（24）/帧（25）、镜头、一组镜头、段落、部分、部等单位构成。下面

就组成影像的各部分来详尽阐释。

格，就是电影胶片的一个画格，现在的电影都是一秒 24 格。帧是针对电视来说的，就是“幅”的意思，电视画面一秒扫描 25 帧。格或帧（画面）不仅物理特性基本一致，其光学特征同样没什么差别。在组成的影像画面上，二者都呈现出一幅固定画面的特征。画格/画帧都是摄影机的概念。格作为一种最基本的素材的物质存在，呈现一种特有的结构特征——照相术和美术的一些基本结构素材的方式，所以往往不可避免地影响影片和电视节目的构图。

镜头，是影像语言的最小单位。镜头是一个非常重要的概念，其重要性对于影像语言来说，犹如细胞之于人体，是构成影片的基本单位。往往有看几个镜头就能判断一部影片的好坏功效。镜头，从技术上指的是摄影机的光学镜头，即由透镜系统组合而成的光学部件；从摄影角度讲，指的是摄影机每一次拍摄的画面，即指摄像机每一次从开机到关机所拍摄的那一段连续画面；对观众而言，镜头是指两个剪辑点之间的那段画面。在电影电视的结构中，镜头是其最基本的叙事单位。镜头有时很长，有时很短。假设以几秒钟到一分钟的镜头为最基本的镜头形式的话，那么几个镜头就可以构成一个镜头句子了。一组镜头就是构成相对完整的含义的几个句子，十几个、几十个镜头，几组镜头构成一个段落，几个段落构成一部分，几部分构成一部影片。

## 二、画面的构成方式

### （一）明确影像与视像的概念

“人类的视觉表现手段从绘画发展到摄影，再发展出电影以及今天的虚拟数码视像，技术手段的严谨带来了视觉资源的急速增长和视觉观念的不断变化”<sup>1</sup>“随着多媒体时代的来临，电影正面临着严峻的挑战，如果说电影的第一个百年是以影像本体论为基础的话，那么第二个百年将以视像本体论为特征。”<sup>2</sup>“在这电影发展的世纪之交，从视像艺术的大视野来重新审视电影、电视”<sup>3</sup>我们把电视作为本世纪视像艺术的最具代表性的载体。要明确影像与视像的概念，首先我们要对电影、电视的剖析比较来确定，二者最主要的不同在于其成像和传送机制，如下表：

影像	电影	银幕	放映	摄影	感光胶片
视像	电视	荧幕	播放	摄像	磁带

由此表可知：“电影的成像和记录是光—化学转换，机械在其中起传动辅助作用，而电只起动力及光照辅助作用。”<sup>4</sup>“电视的成像是光—电子转换，记录是电磁转换，

1 李然. 视觉观念的演进：从镜像到拟像[J]. 南通大学学报. 社会科学报, 29(4), 2013.

2~4 谷时宇. 视像艺术的本体特性与载体演进[J]. 当代电影. 1995(1).

这其中电子起着关键作用。”<sup>1</sup>“由于信息记录没有电的参与，电影影像的媒体一拷贝好的胶片一只用交通工具运输，放映还须借助庞大而复杂的光学机械设备将影像投射到银幕上。”<sup>2</sup>“而电视得益于电子，以无线电波为媒介，瞬间可传向四面八方；图像还原也只借助于小巧低廉的电视机，人们坐在家中便能免费收看多频道的节目；电磁转换使电视信息得以方便地记录在磁带上，录像带可像书刊一样发行。电影与电视在成像及传送机制上的这种差异，也呈现出后者在节目源及观赏时间、地点的选择方面所具有的突出优势。”<sup>3</sup>

美国电影理论家李·R·波布克论及影像时指出：“电影艺术的核心是通过电影摄影在胶片上捕捉现实的创作性活动。电影导演处理的是摄入胶片的影像，而从拍摄工作一开始，同创作影片有关的每一个人都为这个影像而奔忙了。”<sup>4</sup>由此得知，电影捕捉现实摄制在胶片上而获得的视觉形象就是影像。因此，我们把借助于胶片，利用摄影机和放映技术最终在银幕上生成的视觉形象称为影像。与电影传送机制都相异的电视形成的视像我们也可以得出一个概念，我们把借助于磁带，利用摄像机和现代数字化的播放技术最终在荧幕上生成的视觉形象称为视像。

## （二）画面的构成

所谓电影画面，就是摄影机不间断地拍摄下来的一段影像。它能表达一定的涵义，并能与上一个和下一个镜头画面进行组接。电影画面由动态变为静止被称为“定格”。现在的电影放映机和摄影机记录内容的速度都是每秒24格。如果摄影师以小于24格/秒的速度拍摄，然后按正常速度放映，银幕上就会出现快动作。这样的镜头就是快镜头。快镜头运用得当，能产生一种夸张的戏剧性效果。如果摄影师以大于24格/秒的速度拍摄，然后按正常速度放映，银幕上就会出现慢动作。这样的镜头就是慢镜头。慢镜头的作用体现在：第一，表达强烈的情感；第二，强调关键性动作；第三，赋予动作以美感；第四，营造梦境；第五，创造一种慢节奏。电影画面的艺术体现在以下几个方面。

从创作的角度看，电影画面有叙事功能和表意功能。

从接受的角度看，电影有认识功能、教育功能、审美功能、娱乐功能。

### 1. 一格/帧：一幅画面

画面的平面构成是照相术讨论的要点。画格内的构图，在某种意义上是研究电视画面在瞬间的静止状态的结构规律。

（1）影像画格和摄影相片基本一致，但也有所不同。比如有些画格不完全遵循摄影规范，许多画格要放到整段镜头上去考虑。

1~3 谷时宇. 视像艺术的本体特性与载体演进[J]. 当代电影. 1995(1).

4 [美]李·R·波布克. 电影的元素[M]. 伍菡卿, 译. 北京: 中国电影出版社, 1986: 51.

(2) 景别划分就是针对一幅画面来说的。

景别是指被摄主体在单个镜头中所呈现出来的范围。决定画面景别大小的因素有：摄影机与被摄主体之间距离的远近、摄影机所使用的镜头焦距的长短。

划分景别应该把握以下两点：①景别划分所指的对象应该是被拍摄主体；②通常的做法是以画格中截取成年人身体部分的多少为划分标准。

以一个正常的成年人为参照，我们把景别划分为远景、全景、中景、近景和特写五个基本景别，另外还有大远景、大特写等更细化的景别。

不同的景别会产生不同的艺术效果。我国古代绘画有这么一句话：“近取其神，远取其势”。一部电影的影像就是这些能够产生不同艺术效果的景别组合在一起的结果。首先，我们先来看特写。

特写是电影元素中的一种特殊元素，主要表现人物肩部以上的头像或拍摄主体的细节。其作用是：

第一，特写镜头主要表现细节、细部特征。比如，在接受采访的时候，被采访者说着说着眼睛湿润了。这时，用一般的景别来拍的话，观众很难注意到这一细节，因此要使用特写，甚至是大特写（光拍被采访者的两个眼睛所形成的区域）。又比如，要表现一个人有点跛，用一般的景别观众也不容易看出来，也要使用特写。

第二，表示强调。比如，在一段表现上课的情景的片子里，有老师讲课的镜头，有学生认真听讲的镜头，在老师讲课的间隙加入一个订书钉掉到地上的特写镜头，配以“叮”的声音。创作者的意图就是：快看哪，连一个订书钉掉到地上都能听到，真是太安静了。于是，强调的目的就达到了。

第三，特写能够帮助观众更直接、更迅速地抓住事物的本质，加深观众对事物和生活的认识。巴拉兹讲：“一个蚁堆从远处来看仿佛是静止的，但是走近一看，这里却是一片忙碌的活动。如果我们能够很仔细地通过特写来观察灰暗、沉闷的日常生活之中的种种细微的戏剧性现象，我们便不难发现其中是有着许多非常动人的事情的。”<sup>1</sup>当然，值得注意的是，特写镜头不能滥用。特写就如同音乐中的高音，音乐中不可能都是高音。放在电影中，过多特写镜头的运用会出现如下弊病：①由于都是“突出”，结果到真正该突出的地方也不能“突出”了；②把观众的注意力引向了不重要的人物和细节上去，干扰了影片的叙事和主题。

近景：主要表现人物胸部以上或物体的一个局部。其作用是：

第一，近景长于表现人物的面部表情。人们在谈话的时候，经常看着对方的面部，察言观色，因此创作者在表现谈话的时候，大量使用近景镜头。比如，在电视谈话节目中会大量使用近景镜头，拍摄《新闻联播》的主持人的播报时经常使用近景镜头，在剧情片中表现两个人的对白的正反打镜头经常是近景镜头。

1 [匈]贝拉·巴拉兹. 电影美学[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 1986.



第二，近景不能直接表现人物的内心，但是因为面部表情往往是心理活动的真实反映，所以观众透过人物的面部表情可以揣摩到人物丰富的心理活动。比如，1997年2月19日邓小平同志离世，2月24日护送邓小平同志遗体的灵车来到十里长街上，路两旁赶来送行的群众，有不少人失声痛哭，记者抓住了人们的感情流露，运用大量的近景甚至特写镜头记录下了这一感人的画面。

中景：主要表现成年人膝盖以上的部分或场景的一个局部。中景长于表现人的上半身的动作和事物的局部特征，利于交代人与人及物的关系，用于表演场面和叙述性的描写。中景整体轮廓和环境处于比较次要的地位，人物却在画面中所占面积较大，成为画面主要的表现对象。

有声片出现以后，展开戏剧的主要手段之一是对话。用中景和近景表现对话，使观众在了解对话内容的同时，也可以清楚地观察说话者之间使用的手势和表情。应该引起注意的是中景和近景在对话中往往重复使用，极容易使观众感到画面单调，因而要特别注意镜头的构图和场面调度的使用。我们说中景处理的好坏，是决定一部作品造型成败的重要因素。

远景：主要表现比较辽远的环境。如果画面上有人物，当人物在画面上不占主要位置和作用时，我们也称之为远景。远景长于交代环境、营造气氛。远景这种介绍环境的功能，在许多影片中都有运用。

远景在表现场面上有优势，在表现细节上却不见长。由于远景中人物在画面中所占的面积小，看不清细部，很难做到深入细致的表现。叙述类型的节目拍摄，远景镜头拍多了，会造成内容上的空洞；拍少了，环境交代不清楚。因而，一般来讲，拍好远景应考虑以下几方面的因素：季节、时间、天气等，这里我们重点说明一下机位、光线因素对其的影响：摄影机不同的机位，所拍到的场景会有不同的光效。一般来讲，拍远景应尽量避免顺光，应采用侧光或侧逆光，使景物具有层次感和表现力。由于远景包含的内容较多，观众看清画面的时间也要相对延长。

全景：主要表现成年人的全身或者一个场景的全貌。全景长于表现人物与环境的关系，即人物在什么样的环境下活动和在特定环境下谁在干什么。全景画面比较大，画面能够通过特定的气氛来烘托主要对象。全景也是一场戏的总角度，起统帅作用。

全景、中景、近景这三类镜头是一部电影中的骨干镜头，在片子里用得最多。处理这些镜头应注意：①这三类镜头中，全景制约着一场戏中所有分切镜头的光线、影调、色调以及被摄对象的方向和位置，所以在一场戏中应先拍摄。②这三类镜头中，中景又是“常用”中的“常用”镜头，所以处理中景镜头时，要使人物和镜头调度富于变化。其中，远景和特写是两极镜头，一般不能接在一起（那样不符合人物看东西的规律）。而中景是万能镜头，可以和各种景别的镜头接在一起。

## 2. 一个镜头

从摄影机启动到关机，这段时间里记录在胶片上的影像，称为一个电影/电视镜头。电影/电视镜头是最小的影视语言单位（能指、所指的结合体）。美国电影学家温

斯顿指出“镜头是基本单位。一般是由一个画面构成，而且是摄影机一次拍摄下来的。当摄影机开始运转时，镜头就开始了。当机器停止拍摄，镜头就结束了。”<sup>1</sup>温斯顿告诉我们，镜头是由“画面组成”的，但不一定是一个画面。从这里就可以看出镜头与画面的区别：有时候一个画面等于一个镜头，有时候一个画面等于几个镜头。

### 3. 一场戏

在一定时间和环境中人物相互发生联系而构成的生活段落叫一场戏。一场戏经常由多个镜头按照蒙太奇手法组接而成；有时创作者在场面调度上下工夫，一场戏也可以由一个镜头完成。

### 4. 一个部分

几组镜头构成一个段落，几个段落构成一个部分。（一个场面往往是一个景，一个或几个场面组成更大的叙事单位，称为段落。）

### 5. 一部

由几部分构成一部影片或一部电视剧。

## 三、画面分析

### （一）构图

“构图”一词源于拉丁语“Composition”，其本来的意思为结构、组成或联结，在摄影中指的是对画面的组织安排，确定画面内各个组成部分之间的关系，进而构成一个完整一体的画面。摄影构图不同于绘画，要掌握摄影构图的规律及决定因素和方法，首先要了解组成画面的诸元素。我们认为画面主要由主体、陪体、前景、后景构成，另外还有背景和环境。

#### 1. 主体

主体就是电视画面所表现的主要对象。它可以是人，也可以是物；可以是一个个体，也可以是一个群体。当然，一幅画面中只能有一个主体。我们说，主体是画面的主要内容，也是画面意义的主要承担着，是作品主题的重要体现者，它在画面中起主导作用，是吸引摄影者进行艺术创作的主要因素。

一般来说，主体在画面中有两个作用：一是表达内容，是观众了解创作意图的关键。主体是一个作品表达内容的中心，没有主体，画面就没有明确的意义；二是结构画面，主体一般位于画面的结构中心，比如，“井”字构图的四个节点上，以及这四个节点所围成的区域内。我们知道主体在一幅画面中的重要性，所以处理主体的基本原则就是使其鲜明突出，使它能吸引观众的注意力，这是摄影构图的根本出发点。

#### 2. 陪体

陪体是与主体相对而言的，指的是与主体关系紧密，辅助着主体表现意义的人或

<sup>1</sup> 电影的语言。转引自中国社会科学出版社，电影文化：171。

物。比如，我们想象一下这样一幅画面：万绿丛中一点红。显然，红的东西是主体，绿的东西是陪体，绿的东西的存在使红的东西凸显了出来。因此，陪体不是画面意义的主要承担者，只是在主体表现意义的过程中起到了辅助作用。

陪体的处理方法有直接处理陪体和间接处理陪体两种。在影视画面中，就某个具体画面而言，采用间接处理陪体的情况较多。采用此种方法，可以创造画外之画。

### 3. 前景

在画面中，位于主体前面，或是靠近镜头的人或物。比如，我们出去旅游，看到一处建筑物想拍下来。可是觉得光拍建筑物又特别呆板，那么我们可以找一棵低垂的树，在枝条后面，让镜头透过枝条拍建筑物。这样拍出来的画面就生动得多，丰富得多。这里的枝条前景，也是陪体。当然在多数情况下，前景只是环境的一部分。

在实际拍摄中，无论是人物做前景，还是景物做前景，都应注意以下几点：一是前景的选择和运用，必须为突出主体和表现主体服务；二是一定不能“为了前景而前景”，因而前景要富于装饰色彩，构图要美。

### 4. 后景

后景是与前景相对而言的，指的是位于主体后面的人或物。在电视中，后景与前景一样，多为环境的一部分。

既然画面的意义主要来自主体和陪体，那么画面为什么还要有前景和后景呢？

因为电影、电视与美术一样，是二维空间的艺术，而生活的空间是三维的。电影、电视艺术作品要让观众相信是真的（亦即作品中的东西像生活中的一样），就必须在二维空间上创造出三维空间的感觉（亦即立体感）。一个画面，只有主体，或者只有主体和陪体，很容易让人感觉是平面的，而有了前景，或者后景，或者前后景都有，在二维平面上就有了纵深感，立体感就出来了。

### 5. 背景

背景是画面上主体后面的景物。比如，主体后面的一面墙、一座建筑物、起伏的连山、广袤的大地……都属于背景。一般来说，背景多为环境的组成部分，或是构成生活氛围的实物对象。

从某种意义来说，背景比前景更重要，在日常拍摄中，有时人们会忽略背景，造成前后景物没有条理地重叠在一起，这样拍摄出来的画面会影响主题表现，也会影响观众的欣赏。我们常常见到这样的画面，被拍摄的主体以一棵树为背景，而恰恰这棵树“长”在主体头上，因而正确运用背景非常重要。我们说，在背景的处理中，一定要注意简洁，“舍”去与表达主题无关的景物。

### 6. 环境

所谓环境，就是画面上主体以外的人物、景物和空间。前面所讲的前景、后景和背景都属于环境的范畴。由于环境分布在不同位置上，根据环境和观察者的远近，我们可以将其分成前景和后景。

在环境处理中，要注意选择典型环境，只有选择最典型的环境，才能最充分完善

地表现主体、主题。“在现代人像摄影中，有一种‘环境肖像’，它能充分发挥环境对人物职业和性格的点化作用，一般在人物生活的真实环境中拍摄，并且常常采用中景甚至是全景，精心选择的环境对象保留在画面中，来帮助刻画人物性格和气质。”<sup>1</sup>另外，环境处理也要遵循简洁的原则，一定要简练、准确地为画面服务，多余的成分应弱化或省去。

## （二）二元对立思维

中国古代有一个学派叫阴阳家。他们把万事万物都一分为二——阴和阳。比如，太阳为阳，月亮为阴；男人为阳，女人为阴；山南为阳，山北为阴；水面靠近北岸的部分为阳，靠近南岸的部分为阴。其实，我们现在的很多知识就是这么生成的。比如，我们说一个人很漂亮，那是相对于不漂亮的人而言的；我们说一个人长得很高，那是相对于长得不高的人而言的。这就是二元对立的思维。这种思维方式虽然不够先进和时髦，但是对于我们分析画面还是非常有用的。

在一幅画面中，我们可以找到许多二元对立，进而得出一些结论。

1. 主体和陪体是一组对立，由此我们得出的结论是，创作者认为放在主体位置的人或物比放在陪体位置的人或物重要，原因是与陪体相比，观众更会注意主体。

2. 中心与边缘是一组对立，由此我们得出的结论是，创作者认为放在中心区的人或物比放在边缘的人或物更重要，原因是看画面时观众会首先注意中心区的东西，把不够重要的东西放在边缘的好处就是，假如观众没有来得及注意边缘的东西画面就过去了，也无伤大雅——不会影响观众对画面大体意思的把握。

3. 亮与暗是一组对立，由此我们得出的结论是，创作者认为处于亮的区域的人或物比处于暗的区域的人或物更重要，原因是人们对亮处的东西的感受比对暗处的东西的感受要敏锐得多，人们会首先去感受前者，再有时间再去感受后者。

另外，亮和暗还有一层寓意。比如，亮代表着光明，暗代表着黑暗；亮代表着充满希望，暗代表着没有希望。亮给人的感觉是很阳光，暗让人感到压抑。亮和暗到底表现的是什么含义，要具体画面具体分析，特别是结合上下文来确定。当然，你还可以找出其他一些二元对立，比如仰拍与俯拍的二元对立、顺光与逆光的二元对立，由此加深对画面及其创作者的理解。就光影和色彩这一节，不仅顺逆光源的二元对立思维突显，色彩中的二元对立思维更是明显。色彩二元对立可分为明度二元对立（上面提到的亮与暗）、纯度二元对立和色相二元对立。在景别中我们也可以找出一些二元对立，比如主体与陪体的二元对立，可以更加突出主体，更好地使陪体服务于主体；前后景的二元对立，这两种景别是相对而言的，通过它们的二元对立，可以增强画面纵深感、空间深度以及表达潜在的意义。当然还有背景、环境与前景、主体、陪体等的影调、色调对比，如果没有差别，就达不到突出主体的效果。

1 李艳民. 摄影构图[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2002: 30.

### （三）焦距

摄影机的镜头可以被看成一块中间厚、边缘薄的凸透镜。光线穿过镜头会聚成焦点，焦点至镜头中心的距离即为镜头的焦距，单位为毫米（mm）。镜头的种类繁多，依据焦距值能否调节，可将摄像机镜头分为定焦距镜头和变焦距镜头两类。定焦距镜头指焦距固定不变的摄像镜头。根据焦距的长短，可将拍摄同尺寸画幅的定焦距镜头分为标准镜头、长焦镜头、短焦镜头。

1. 标准镜头：通常我们把焦距与像平面对角线接近或相等的镜头，称为标准镜头。这种镜头拍摄范围和透视能力，是接近人的视觉效果镜头。标准镜头的成像效果显得较真切、自然，往往拍摄纪实风格的影像使用它，可以表现生活的原汁原味。它的成像质量一般也比同档次的其他镜头好，且最大相对孔径易于制作得较大，从而对低照度下的拍摄十分有利，在摄影中应用广泛。

2. 长焦镜头：又称望远镜头，是焦距大于像平面对角线的镜头，也就是焦距长于标准镜头，视角小于标准镜头的镜头。一般来说，与标准镜头相比，景物的透视关系大大压缩，前后景之间的透视比例超越了人眼的透视效果，远景差别不显著，景深较小时背景往往呈现出一片模糊的虚像，压缩了现实的纵深空间，当然还有望远的效果。它用于拍摄较远的被摄物，追求真实自然的效果。

3. 短焦镜头：又称广角镜头，焦距小于像平面对角线的镜头，也是焦距短于标准镜头，视角大于标准镜头的镜头。短焦镜头能将镜头从纵横两个方向上拍摄的大部分景物收起来，呈现一个视域开阔，包容众多景物的画面，会产生图像畸变现象。它用于拍摄全景、远景景别时，容易获得视野开阔、空间纵深感强的画面，特别是在室内或其他一些拍摄距离不能延伸的地方，这一优势明显。

4. 变焦距镜头：即焦距可发生变化的镜头，在一个镜头内可以连续改变焦距长短，拍摄时间可以连续不断地改变焦距的大小，获得不同的画面范围和景别。变焦距镜头可以实现变焦距推拉，追随运动中的被摄物体，可以保持画面的相对稳定，也便于调整画面构图。变焦距镜头可以在远离被摄物体的情况下，通过变焦距及焦点完成定焦距镜头需要几个机位和镜头才能完整表现的机位调度，使人物和环境浑然一体，画面景别和视点更趋于平稳、连贯、柔和，形象和情景的表现更加生动、真实可信。在纪实性节目中，变焦镜头的使用使长镜头的拍摄成为可能，从某种意义上讲它是长镜头理论的技术支柱。

### （四）角度

角度是画面的重要造型元素之一，它主要取决于摄影机的位置。拍摄角度是结构画面空间的手段，也是对画面内容的选择，影像镜头画面角度的划分都是以人的视线基点为基础，不同的角度对观众的感受和影响不同。镜头的角度千变万化，依照拍摄方向角度的改变和功能变化，我们将在同一水平面上的拍摄角度分为三种：

**正面拍摄：**摄影机在拍摄对象正前方进行拍摄。正面拍摄的画面往往具有对称性，显得端庄、稳重。缺点是立体感差。正面拍摄可以使观众看到被摄对象的正面形象和轮廓，这样主体的神态表情和细微动作都直接呈现出来，便于观众与被摄对象进行面对面的情感交流。

**背面拍摄：**摄影机在拍摄对象正后方进行拍摄。背面拍摄的画面往往同时出现被摄主体及其关注的对象，容易使观众进入被摄主体的内心世界，参与到事件的发展中来。另外，由于看不到人物的面部表情，背面拍摄的画面显得含蓄，也容易产生悬念。

**侧面拍摄：**摄影机在拍摄对象侧面进行拍摄。当然，侧面又分前侧、后侧、左侧、右侧，侧面拍摄相应地分为前侧拍摄、后侧拍摄、左侧拍摄、右侧拍摄。侧面拍摄可以比较清楚地交代拍摄对象的方位、方向。侧面拍摄的画面给人客观、冷静的感觉。

**拍摄高度，简称高度，**指摄像镜头相对于被摄体的高度。我们将在不同高度上的拍摄角度分为三种：

**仰拍：**摄影机从低处拍摄高处的拍摄对象。仰拍有利于塑造拍摄对象的高大、神圣，给人一种崇高感，表示对拍摄对象的敬仰。仰拍被理论家认为：“由于地心引力的物理—心理效应，对象有一种向下倾压的动势，因而其视觉重力很大。”因为仰拍使被拍摄体呈现出正三角结构，被拍摄对象的线条向上汇聚，画面结构稳固，具有力量感。因而，使被拍摄人物显得高大而变形，使观众产生心理压力。

**俯拍：**摄影机从高度拍摄低处的拍摄对象。俯拍有利于塑造拍摄对象的矮小、可怜，给人一种渺小感，表示对拍摄对象的鄙视。与仰拍相比，俯拍造成一种“倒三角”的视觉结构，表现出强烈的不稳定感和不安全感，在拍人物的时候，人物表现出卑微、软弱无力和受压抑的情感。另外，俯拍有利于表现景物的场次、数量、地理位置，给人以深渊辽阔的感觉，常用来表现场景的整体气氛。

**平视角度：**摄影机拍摄位于同一高度的拍摄对象。平视角度接近于人们平常观察景物的角度，给人平稳、庄重的感觉，这类镜头大量出现在新闻纪实类节目中。平面拍摄的画面透视感强，拍摄的物体比较客观，画面相对稳定平衡，表现人物表情和人物的自然美大都采用平面拍摄。

## （五）视点

法国电影理论家雅·奥蒙在《视点》一文中对视点所做的定义是：视点首先是指注视的发源地或发源方位，因而也指被注视的物体相关的摄影机的位置……与此相关，视点是指从某一特定视点捕捉到景象本身……叙事电影中的画框总是或多或少地再现某一方——或者是作者一方或者是人物一方——的注视。所组成的整体又最终受某种思想态度的支配，它表达了叙事者对于事件的判断。

以雅·奥蒙对视点的概括为参照，我们对视点的概念进行定义，视点是我们观看事物所在的位置，也就是我们观看事物的方式。叙事电影中的视点多特定分配给某一个人，他（她）可能是叙事中的人物，也可以是指定的整体叙事机制。也就是说，从叙事角度来讲，视点是一个整体的故事讲述机制，即讲故事的人是谁？从画面角度来讲，每一个镜头都代表一个视点，决定了这个画面是谁所见？画面视点对观众而言是比较隐秘的，但对导演而言，视点是影片很重要的诠释手段，视点的变化和积累决定了观众“被带入”的程度。利用视点的镜头语言的核心在于建立电影叙事的幻觉，使观众完全沉浸其中。视点又分为以下几种：

1. 主观视点：又称“主观镜头”或“主观视点镜头”，指的是从局内某个人的角度拍出来的镜头，常伴以较为明显的主观感受，给人身临其境的感觉。这里的“人”指的是观众。“其境”，镜头是从谁的角度拍出来就给观众谁的主观感受。

比如，在这一组镜头中，从床底下（马小军的角度）带着部分床板拍出来的镜头就是主观视点镜头。部分床板的存在更让观众意识到这是马小军在床底下偷窥。而观众的视角与马小军的视角是一致的，因此观众在视觉感受上就像马小军一样趴在床底下偷窥。

2. 客观视点：又称“客观镜头”或“客观视点镜头”，指的是从局外人的角度拍出来的镜头。客观视点镜头给人客观、公正的感觉，多用于交代和客观叙述。

在一般影片中，客观视点镜头用得很多，主观视点镜头用得很少或压根儿不用。但是，主观视点镜头不用便罢，一用往往都很有艺术效果。

主观视点镜头出现的时候，大多是与客观视点镜头交替使用的。比如，客观视点镜头（马小军看）——主观视点镜头（马小军看到的東西）——客观视点镜头（马小军看）——主观视点镜头（马小军看到的東西）……这就是视点转换。

3. 导演视点：导演有意图参与的视点，即引导观众怎样看。在影片中，导演从特定的角度或剧情拍摄场景，通过某种画面造型技巧，塑造、强化出视觉形象的某种特征，表达出对此形象的某种情感态度和意义。

4. 间接主观视点（观众去看的视点）：实际上不是在提供一种参与性的视点，而是在使我们接近这个动作以便被带进剧情，并使观众的观影经验更加紧张。这种视点给观众带来对动作的接近和即时参与感，而不需要任何剧中人物观看的视点。

## （六）光影和色彩

摄影技术是靠光线、影调、线条和色调等构成自己的造型语言。其中，光影是摄影艺术的灵魂。光线的方向是光源所处的位置，不同位置的光线对同一物体进行光照时，常常会出现不同的照射方向和角度，产生不同的效果。就光源与拍摄对象之间的相对位置来说，光线主要分为三种：顺光、逆光和侧光。

顺光：也叫“正面光”，指投射方向与拍摄方向相同的光线。顺光拍摄会使被拍摄对象朝向摄像机镜头的面得到充足的光照。这样，被拍摄对象看起来更清晰。“但其受光线的照射均匀，不能充分地表现被摄体的明暗层次和线条结构，画面平淡，空间感、质量感和立体感都不太好。因此，在正面拍摄时，注意影调与色调的对比，表现出空间感和立体感。”<sup>1</sup>

逆光：投射方向与拍摄方向相反的光线。被摄物体在逆光的照明下，其受光部位很少，大部分处于阴影中，所以很难表现出被摄物体表面的质感和纹理。逆光作为主光时，人物面部和物体表面的特征难以清晰展现，造成视觉上、心理上的恐慌和神秘，常用此来制造一些喜剧效果。它擅长勾勒拍摄对象的轮廓，因此又被称为“轮廓光”。作为物体的轮廓光，具有提取线条的重要功能。

侧光：从拍摄对象的一侧射向拍摄对象的光线。在侧光照射下，拍摄对象局部受光。这样拍摄对象的光影层次丰富，立体感强。因此侧光又被称为“修饰光”。

马克思说：“色彩的感觉在一般美感中是最大众化的形式。”色彩是影视语言中一项重要的表意元素。不同的导演有自己偏好的色彩谱系，在色彩谱系背后往往又蕴含着特定的文化，也会给人带来特定的情绪反应。色彩是画面造型的语言元素，所有色彩可以用如下三种标准划分。

1. 色别，又称色相，可以理解为人的视觉单独分辨的物体反射光的波长。色相是颜色最明显的特征，也是色彩间最明显的差别。我们熟悉的色别有赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫等。

2. 明度，是色彩的明暗深浅程度，因光照强度的不同而产生的光亮程度。同一色彩具有不同的光亮等级，在赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫这七种纯正的光谱中，黄色的明度最高，显的最亮，紫色明度最低，显得最暗。

3. 饱和度，又称纯度，是某种色彩的纯正度和鲜亮程度。饱和度越高，色彩越艳丽，当色彩的饱和度降低时，固有的色彩特征也随之被弱化。

关于色彩的学问，一要理解色彩的含义，二要明白如何配色，即不同色调的搭配问题。

## （七）镜头、固定镜头、运动镜头

摄影机从开机到关机这一过程所拍摄下来的连续的画面，我们称之为一个镜头。镜头分固定镜头和运动镜头。

固定镜头：是摄影机的机身、机位、镜头焦距都不发生变化所拍摄下来的影像片段。固定镜头给人的感觉是客观、冷静、庄重、严肃、深沉等。固定镜头拍摄的景物适合在节目中担负介绍环境、转场交待等作用。其拍摄时，要善于捕捉动感因素，尽可能让画面“活”起来。

1 李凌恒. 摄影艺术教程[M]. 沈阳: 辽宁科学技术出版社, 2010: 26.



**运动镜头：**运动镜头指摄像机在机身、机位或镜头焦距发生变化时所拍摄下来的影像片段。运动镜头在场景中的使用能够体现出事物的动感和动作的细部。常用的运动镜头有推、拉、摇、移、跟、甩。

### 1. 推镜头

被拍摄主体在画面中呈现出来的范围越来越大的运动镜头称之为推镜头。其实现方式有两种：一种是改变机位，使摄影机越来越靠近被拍摄主体；另一种是改变镜头本身，使镜头的焦距越来越短。推镜头给人靠近、走进去、亲近的感觉。另外，推镜头往往能推出特写来，因此有强调的意味，有引起观众注意的意图。

### 2. 拉镜头

被拍摄主体在画面中呈现出来的范围越来越小的运动镜头称之为拉镜头。其实现方式有两种：一种是改变机位，使摄影机越来越远离被拍摄主体；另一种是改变镜头本身，使镜头的焦距越来越短。拉镜头给人远离、走出来、疏远的感觉。

### 3. 摇镜头

摄影机围绕一个点做旋转式运动所拍摄下来的影像称之为摇镜头。摇镜头分为水平方向上的摇（横摇）——左摇、右摆；竖直方向上的摇（纵摇）——仰摇、俯摇。

甩镜头又叫扫摇镜头，是一种特殊的摇镜头。它常被用来作为场景转换的手段，表现急剧的变化。比如“轰”的一声，炮弹发射出去，摄影机镜头跟着炮弹甩了出去（甩镜头），下一个镜头是在另一个阵地上炮弹炸响了（固定镜头）。

### 4. 移镜头

摄影机在拍摄主体（形成了一条线或一个面）的平行线上运动所拍摄下来的影像称之为移镜头。移镜头有水平方向上的移动——左移、右移（横向移动）和前移动、后移动（纵向移动）。另外还有竖直方向上的移动：升、降。

### 5. 跟镜头

摄影机镜头跟踪运动着的被摄主体进行拍摄，使被摄主体始终被保留在画面之内，这样的影像称之为跟镜头。跟镜头分两种情况：一种是跟在被摄主体后面所拍摄的影像；另一种是始终站在运动的被拍摄主体的前面所拍摄的影像。

## （八）场面调度

“场面调度”一词出自法文，“mise-en-scène”，指的是把某人或某物“摆在适当的位置上”或“放在场景中”。后来人们把“场面调度”引入戏剧领域，指的是导演对演员在舞台上表演活动的位置变化所做的处理。如演员在舞台上如何站位、如何走动。

电影诞生之后，场面调度的方法被引用到早期的电影中，此时，电影中的场面调度也仅仅限于演员调度。随着电影技术的发展，摄影机的运用获得了自由，此时电影的场面调度增加了更为复杂的摄影机调度。电视场面调度和电影场面调度一样，也包括人物调度和镜头调度两个方面。

镜头的场面调度包括分切镜头调度、长镜头调度、运动镜头调度、景深镜头调度。

1. 分切镜头调度，是指摄影机从不同的拍摄距离、拍摄角度以固定方式拍摄被摄对象，这是最基本的摄影机调度方式，也是最普遍的一种场面调度方式。分切镜头调度有利于完成凝练的镜头叙事，有利于组织多样化的结构，对于摄影师而言，分切镜头调度的过程，就是摄影师对拍摄现场的信息进行选择的碎片式记录。

2. 长镜头调度，是指在一个镜头内部完成对现实时空多视角、多层面表现的调度方式。长镜头的场面调度可以分为运动长镜头的场面调度和景深长镜头的场面调度。

3. 运动镜头调度，是指摄影机连续运动的方式保证了动作的实际持续时间和节目时间相吻合，机位的运动突破了取景器的空间限制，使空间的还原更加完整，这些都增加了节目的真实感。这种场面调度持续时间较长，但是相应的信息量却不如分切镜头的方式。

4. 景深镜头调度，是指摄影机机位固定，通过大景深使前后景清晰可见，被摄体在景深范围内活动，通过景深体现被摄体与环境以及多个被摄体之间的关系。景深长镜头的场面调度更为注重场景内部的运动和诸元素之间的关系，因而这种场面调度更具有戏剧的场面调度的特点。

## 四、影像特征

### （一）影像的符号性

所谓符号，简单说来，就是用来指称或代表其他事物的事物。比如人类早期的记事方式有两种：一种是结绳记事——谁欠我一只羊，打一个结；谁欠我一头牛，打两个结。还有一种是实物记事，比如今天宰了一只羊，把羊角放起来作为记录，杀一头牛，就把牛角放起来作为记录。

符号也有两种，一种是象征符，比如结绳记事。象征符，简单说来，就是不用它自身指称或代表自身的符号，如信号旗、信号灯。另一种是征象符，或称征候，简单说来，就是用自身或自身的一部分来指称或代表自身的符号。比如看到袅袅炊烟知道有人在做饭，说到“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”自然知道是人乘的船走远了，而不是帆刮跑了。影视语言显然是一种象征符。象征符可以清楚地区分能指和所指两部分，即以影像形式呈现出来的事物和现实生活中真实存在的事物两部分。法国电影学者莫里斯·卡维因说：“实际上，‘语言’的特性就是通过一个不同于所指物的实体以中介的形式表达涵义。相反，在电影中，意义和所指物合而为一，它是通过自身表达意义的。它同样也是一种认识，因为它虽然是直接呈现的形象（即通过自身表意），但毕竟是隐喻性的认识，也暗含着表述性思想与其对象之间的区别。”<sup>1</sup>他所说的“实

1 [法]莫里斯·卡维因. 电影概念的辩证法[M]. 转引自[法]让·米特里. 影像作为符号[M]. 崔君衍, 译. 李恒基、杨远婴. 外国电影理论文选(上册). 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2006: 325.

体”就是能指，他所说的“涵义”就是所指。一方面，二者是极其相像的，因为影像是“通过自身表达意义”——从这个意义上讲，影像是一种短路符号；另一方面，二者又是不同的。比如，现实生活中的一个漂亮女孩与关于她的一段影像，我们可以追求前者，却只能欣赏后者。

俗话说，爱美之心人皆有之。很多男士看到漂亮女孩会梦想与她发生一段美妙的爱情，于是就想方设法去做。如果成功了，那当然很好；如果不成功，也可以把自己的梦想写进电视剧、电影里去，演绎一段缠绵悱恻的爱情故事。许多看似美好的爱情故事都源于一段刻骨铭心的爱情创伤。艺术的魅力就在于它可以创造生活中不存在的东西，给人以替代性的满足。而艺术的这种能力来自于语言符号的象征性。

## （二）影像的幻觉性

所谓幻觉，就是把假的当成真的，把那样的当成这样的。通俗地说就是：“怎么看怎么像，怎么看怎么不是。”电影、电视里充满了幻觉。

比如，视觉滞留。1824年英国人彼得·马克·罗吉特提出的“视觉滞留理论”，他指出，人的眼睛在观看运动形象时，每一个动作消失后，它的形象仍将在人的视网膜上停留大约1/10秒的时间。其工作原理是在一块硬纸圆盘的两面分别画上不同的图画，比如说，一只鸟和一个鸟笼，然后将圆盘两面旋转，当旋转的频率达到每秒十次的时候，人眼所看到的不再是分别出现的鸟和鸟笼，而是鸟和鸟笼合在一起了，也就是人眼看到的是鸟在鸟笼里了。可是，人人都清楚地知道，他们所看到的那个十分真切的“笼子里的鸟”实际上并不存在。这仅仅是一种光影幻觉。这个留影视盘的效应证实了人眼视网膜具有视觉残留的特点。烟头画弧也是这个道理。

再回过头来说电影。电影是由一格一格的画面构成的。拿来一段胶片，可以看到上面是一系列大体相似，只是动作有些许差异的图片构成的。当电影胶片以每秒24格的速度运动时，因为视觉滞留现象的存在，画格与画格之间的界限就模糊了，画格上的动作就连贯起来了。当然，画格上的图画应该是似动的。

比如，空间幻觉。影像的空间是二维的，人的感知却是三维的。正是依靠幻觉性，“观众能在电影银幕上看见真实、立体、充满运动和变化的逼真的现实图景，能沉浸在电影的叙事中，完成对整部影片的欣赏并投入深切的情感，能够在片中猛兽、鬼怪袭来时，不由自主地往后靠。”<sup>1</sup>早在1912年，德国格式塔心理学家雨果·明斯特伯格就在其电影理论著作《电影：一次心理学研究》中，从观众欣赏电影影像的感知经验入手，从人类知觉的生理和心理角度来分析电影影像是如何在二维平面银幕上呈现出深度感和运动感的。

1 邵清风，视听语言[M]。北京：中国传媒大学出版社，2007：3。

再比如，蒙太奇也利用了人的心理幻觉。库里肖夫曾做过一个有趣的实验：

前一个镜头	后一个镜头	被测试者对前一个镜头的解释
一个演员的特写镜头	一张桌子上摆了一盆汤	在沉思
	一个棺材里躺着一具女尸	在悲痛
	一个女孩在玩着一个滑稽的玩具狗熊	轻松愉快

由上可知，幻觉在电影中有着非同寻常的意义，电影是建立在人的幻觉的心理基础上的。因此，周传基先生说：“没有幻觉就没有电影。”

### （三）影像的复制性

20 世纪两位德国电影理论家谈到过影像的复制性，涵义有所不同。一位是齐格弗里德·克拉考尔，他一针见血地指出了电影的复制性：“电影的本性——物质现实的复原。”那么，如何理解克拉考尔所说的影像的复制性呢？他说：“电影按其本质来说是照相的一次外延，因而也跟照相手段一样，跟我们的周围世界有一种显而易见的近亲性。当影片记录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。”如克拉考尔所说，这种现实包括许多瞬息即逝的现象，要不是摄像机具有高强的捕捉能力，我们是很难察觉到它们的。因而，他认为，一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。

首先，复制不是再造，而是影像呈现。像蒙福德在《技术和文明》中所说：“电影在丝毫没有意识到它自己的目标的情况下，给我们再现出一个相互渗透、相互影响的机体组成的世界：它使我们有可能对那个世界产生一个更加具体的印象。”“电影可以说是一种特别擅长恢复物质现实的原貌的手段。它的形象使我们第一次有可能沉醉于组成物质生活之流的各种物象和事件。”<sup>1</sup>电影的这种复制在奥尔巴赫提到的“日常生活”中找到线索，电影是倾向于探索日常生活的构造。

其次，复制不是创造，有别于文学、绘画等。克拉考尔认为，绘画、文学、戏剧等，不管它们跟自然界有多大牵扯，它们并不真正再现它。它们是利用自然界作为原材料来构造出含有独立性质的作品。我们知道原材料在艺术家构造其作品中其本身的素材属性已然消失在艺术家的创作意图中了，这就使画家或诗人跟电影导演有了不同：<sup>2</sup>“艺术闯入电影的结果使电影固有的可能性遭受了损害。如果有些影片为求美学上的纯洁性而接受了传统艺术的影响，它们便放过了电影手段所特有的发挥专长的机会。它们即便描绘了可见的世界，也不可能把它表现出来，因为其中的镜头只是为可以够得上艺术资格的玩意儿而设计的；这样，现实生活素材也就在这类影片里丧失了它作为原始材料的特性。”<sup>3</sup>这个理论产生得比较早，在当时有一定的理论价值，曾经推动了影像理论的发展。现在看来，这种观点是有偏颇的。谁说影像不具

1~3 [德]齐格弗里德·克拉考尔，电影的本性：物质现实的复原[M]，邵牧君，译，北京：中国电影出版社，1981：381.

有创造功能？

另一位是瓦尔特·本雅明。他说，影像是一种机械复制时代的艺术。那么，如何理解本雅明所说的影像的复制性呢？

第一，本真性的丧失。

本雅明说：“原作的在场是本真性概念的先决条件。”<sup>1</sup>传统艺术的原作是在场的，而电影等现代的“艺术作品的即使是最完美的复制品也缺少一种因素：它的时间和空间的在场，它在它碰巧出现的地方的独一无二的存在”<sup>2</sup>。因此，电影不具有本真性。

“‘本真的’艺术作品的独特价值植根于仪式之中，即植根于它的起源的使用价值之中……然而一旦本真性标准不再适用于艺术生产，艺术的整个功能就被翻转过来。它不再建立在仪式的基础上，而是建立在另一种实践的基础上，这种实践便是政治。”<sup>3</sup>

第二，传播优势凸现出来。

本雅明说：“当原作遇上通常带着赝品烙印的手工复制品时它保有它全部的权威性；可是当它面临机械复制品时，情形就并非一模一样了。原因是两方面的。首先，照相复制比手工复制更加独立于原作……其次，技术复制能把原作的摹本置入原作本身无法到达的地方。”<sup>4</sup>于是，这样一幅画面就出现了：同一个时间、同样一部电影，有人正坐在电影院里看，有人正坐（或站）在露天电影院里看，有人正在繁华的城市里看，有人正在沙漠里看……这种传播优势和“保真性”是传统艺术永远也无法达到的。

第三，崇拜价值被展览价值所取代。

本雅明说：“种种艺术作品在不同的层面上被人接受，被人估价。在此矗立着两个极端的类型：一方的着重点是崇拜价值；另一方则更强调作品的展览价值。艺术生产始自服务于崇拜的庆典之物。我们可以料想这里关键的是它们的存在，而不是它们被人观赏。”<sup>5</sup>“而随着种种艺术实践从仪式中解放出来，它们的产品也获得了日益增多的展览机会。”<sup>6</sup>艺术作品的五花八门的艺术复制手段使它越来越适于展览，直到它的两极之间的量的转移成为它本性的质的变化。

第四，影像表面上的中立性与实质上的倾向性。

1~2 [德]汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选[M]. 张旭东，王斑，译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2008：234.

3 [德]汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选[M]. 张旭东，王斑，译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2008：239-240.

4 [德]汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选[M]. 张旭东，王斑，译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2008：235.

5 [德]汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选[M]. 张旭东，王斑，译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2008：241.

6 [德]汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选[M]. 张旭东，王斑，译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2008：242.

我们知道摄影机能够拍摄画面，记录下来的画面内容一定程度上形成的影像具有复原影片故事内容和复原影片画面的意义，具有中立性的特点。正如赫伯特·马尔库塞所说：“人们也可以谈论法西斯野兽的美（列尼·里芬施塔尔曾经将它拍摄下来）。但是，一旦里芬施塔尔的艺术品中那些压迫人和隐瞒真相的东西被揭穿后，美的中立性就表现为一种欺骗。视觉表现的直接性，阻碍了人去达到这种认识，从而它能遏止人的想象力。”<sup>1</sup>我们说影像反映的内容有时会顾及影片本身的故事情节而只能表现属于符合影像内容的故事安排，从而反映在影像上的视觉直觉性会阻碍人们认识事物本身的实质，这也是影像的中立性带来的不良后果。

我们也知道一部影片拍摄完成，必然少不了人的参与。只要有了人的介入，影像就无可避免地加入了人的倾向性，就如导演在一部影片中的作用，比如，选择什么不选择什么，又比如，拍摄角度选取等，影片实质上就带有某种鲜明的倾向性。

## 五、影像功能

### （一）记录

当我们问到“摄影机有什么作用”时，最常见的作用是记录——将人们所能看到的拍下来（原封不动地）。这是摄影机最基本的功能。

法国电影学者让·米特里说：“每个物、每件事和每个人仅以自身和自身‘在世界中’的存在就可具有一定意义。使它们得以呈现的影像是由这个影像所映现的全部内容构成的，因此，影像的第一层意义便是被再现物的意义。”<sup>2</sup>又说：“实际上，在心理学中，人们把构成一组刺激因素的表象称为某物的符号再现体，对再现体的感知类似于对原物的感知。就此意义而言，可以肯定在电影中‘表意’和被表物是合为一体的，因此再现形式与被再现物同一。”<sup>3</sup>

当观众经由影像想到被再现物时，影像的记录功能就达到了。当我们谈到电影、电视影像具有记录性时，我们主要是从其作为一种能够记录客观世界的运动和现象的媒介而言的。巴赞也特别强调摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。从而我们说影像是通过摄影机等机械记录光波和声波运动的，来捕捉客观生活中的真实事物。正如周传基所言：“电影的记录是直接的，它那记录的精确性和具体性可以传达出物理现实的准确信息。摄影机拍摄出来的那一朵花，观众看见的也就是那一朵花，它无须进行再创造。”<sup>4</sup>

1 [美]赫伯特·马尔库塞. 审美之维[M]. 李小兵, 译. 南宁: 广西师范大学出版社, 2001: 231.

2 [法]让·米特里. 影像作为符号. 崔君衍, 译. 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选(上册)[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2006: 323.

3 [法]让·米特里. 影像作为符号. 崔君衍, 译. 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选(上册)[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2006: 326.

4 转引自黄会林、彭吉象. 电影艺术导论[M]. 北京: 中国计划出版社, 2003: 5.

## （二）表现

以前有一种很有影响的观点认为，电影电视适合表现现实生活中的一些具体实在的东西，对人的主观意念、思想感情则无能为力。原因在于，他们认为摄影机的功能就是记录。这种观点看似合理，人们往往是用摄像机记录所能看到的東西。但是不是摄影机仅仅有这一种功能呢？不是。比如，《罗生门》中强盗、武士和女人的构图，显然不仅仅是记录，还有表现的意味。再比如，《战舰波将金号》婴儿车下滑的镜头，不光是实指，还有意味在里头。

从符号学上来讲，记录是能指与实指的对应。反过来说，观众看到影像能指想到的只有实指，再没有更多的东西，这时候，摄影机起的是记录作用。“电影表意则是完全不同的事情。电影的表意从不取决于（或很少取决于）一个孤立的影像，它取决于影像之间的关系，即最广义的蕴涵。”<sup>1</sup>比如，一个烟灰缸的影像仅仅表示这件实物的原态。但是，借助蕴涵关系，“堆着烟头”的这个烟灰缸可以暗示时间的流逝。而在另一个环境中，它可以表示完全不同的意思：焦虑、期待和无聊。

表现存在两种情况，一种是影像能指与意味的对应，一种是影像实指与意味的对应。也就是说，观众看到影像能指除了想到影像实指以外，还能想到更深一层的含义。如《战舰波将金号》中夹鼻眼镜代替它的主人，它的主人则被视为更广泛的整体中的部分。“在当代电影中，以特写镜头表现的构成明显符号性的细节几乎匿迹。表意性细节并不脱离包容它们的整体，它们一般是通过自身在画框中所处的特殊位置显现出意义。”<sup>2</sup>

## 第二节 听觉语言

电影是声波与光波的织体。声音系统作为电影语言元素，它和视觉元素同样重要，一起构成了电影创作的重要维度，并成为银幕世界更具表现力与丰富性的艺术创作手段。没有了声音，人类世界将变得死气沉沉，而艺术中没有了声音，也会失去许多盎然生气。所以，我们说声音使电影具有无穷的魅力。

### 一、电影中声音的出现

电影的发展，经历了两个阶段：一个是无声电影（默片）时代，一个是有声电影时代。

默片时代，电影是用来看的，因此克拉考尔说电影是活动照相，我们平常说的“看

1~2 [法]让·米特里. 影像作为符号. 崔君衍, 译. 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选(上册) [M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2006: 288.

电影”就是延续了那个时代的说法。

1927 年《爵士歌王》——世界上第一部有声片诞生，标志着世界电影进入有声电影时代。从此以后，电影的接收活动既要“看”，又要“听”，再说“看电影”就不太准确了。

声音在影片里出现是 1927 年的事，然而电影对声音的探索早就开始了。

最初的默片，要表现人声，采用的方式是：人物做说话动作，后面插入字幕。因此，这时的声音是用来看的，而不是用来听的。还有一种方式，就是在影片放映的过程中，请来乐队现场演奏，或者是请人在幕后解说。当然，这种声音不是影片本身的，而是附加的，还不能复制下来重复使用。

1927 年以后，声音开始走出幕后，走上银幕，成为影片的一部分。这时候，电影能够开口说话，作为一个技术问题已经解决了。但是随之而来的问题是：它能不能说好话？它能不能和影像配合好？事实上，在有声片出现之初，声音大多停留在平铺音乐或解说上，有些创作者只关心将大量的声音引入电影，拍摄“100%的有声片”，使得电影在默片时代所形成的视觉表现力大大降低。因此，有些理论家、电影人曾激烈地反对电影的有声化。他们认为：“难道电影可以有声吗？有声还叫电影吗？”

观念没跟上。不是改革适应观念，而是观念适应改革。观念的改变不是辩论出来的，而是通过实践推动的。表演艺术家兼导演的卓别林曾激烈地反对声音，拒绝在自己的影片里使用声音。直到 1938 年拍《大独裁者》时，才引进了声音。这是时代的潮流，个人只能去适应它。

如何评价有声电影在电影史上的地位和作用呢？没有声音的电影、电视是不完整的（周传基有个观点，电影、电视语言的基础应是对人的视听感知经验的模拟）。声音的出现，使电影在保留无穷尽的视觉可能性之外，又增加了无穷尽的声音可能性。

### 1. 声音的重要性

马尔丹在《电影语言》中曾这样描述声音对画面的补充作用：“音响也是画面的一个决定性的构成部分，因为它在再现我们在现实生活中感觉到的人和事物的环境时起了重要作用；我们的听觉范围在任何时候都包括周围的全部空间，而我们的视觉却不能同时看到六十度以上的空间，甚至在专心观察时也只能看到三十度。”伊朗著名电影导演阿巴斯·甚亚罗斯塔米则更明确地指出：“对我来说声音非常重要，比画面更重要。我们通过摄影获得的东西充其量是平面影像，而声音产生了画面的纵深向度，也就是画面的第三维。”

### 2. 声音的突破

画面作为二维平面所能表现的空间范围是有限的，但是声音可以突破画框的限制，延展到银幕外的空间。这种突破主要表现在：一是画外音对画面场景的补充，如环境音或是画面外人物的言语，能够使观众对整体环境有所了解，或“未见其人只闻其声”，从而使观众产生一定的期待与悬疑心理；二是环境立体声技术的应用，通过多声道声场定位，营造出逼真的空间感，观众被包围其中，仿佛置身于影片场景，获



得极具震撼力的视听感受。

### 3. 声音重构电影的叙事规则

一是声音担当了部分叙事功能，比如通过对白来展现人物之间的矛盾，推动情节的发展；二是声音成了极为重要的塑造人物形象的手段，如人物的声音特质、语言风格等；三是声音可以把握电影的节奏，形成特殊的表现力；四是利用声音将不同空间的镜头任意组接可以产生新的含义。

## 二、电视中声音的重要性

对于电视，声音是与生俱来的。其重要性更在电影之上。这是因为：

第一，如果说电影是由照相等视觉艺术发展来的，那么电视则是由广播等听觉艺术发展来的。受此传统影响，电视重声音。

第二，一般来说，电视是家庭的艺术、客厅的艺术。在这种接收环境下，很多人，特别是家庭妇女往往是一边做家务一边看电视，一边聊天一边看电视，因此电视的可听性明显高于电影。甚至可以说，很多电视节目主要靠听，偶尔看一眼就可以了。比如，电视谈话节目、《百家讲坛》等节目，甚至电视剧。

## 三、声音的构成

一般的影视作品，在它的基本结构中，主要有视听两部分：所谓视，是指画面；所谓听，是指声音。影视艺术里的声音按性质分为人声、音响、音乐等反映现实生活所形成的综合听觉现象。

### （一）人声

人声指的是人说出来的话，尤指电影中人物发出来的声音，也称为“语言”，是影视作品反映现实生活和塑造艺术形象的重要手段。人声包括对白、独白和旁白等。作为环境声的人声一般算作音响。

1. 对白两个以上的人进行的对话，用于影视中人物之间进行交流的语言，它是影视中使用最多，也是最为重要的语言内容。“影视中的对白与生活中的对话相比，其传递、交流、沟通、表达的基本功能并没有改变，它还可以用来表现个性、塑造形象、推动剧情。”<sup>1</sup>

2. 独白：一个人自言自语。独白往往是一个人内心的剖白，因此又称内心独白。在影视剧里，独白经常以画外音的形式存在。独白，是人物内心思想、情感的一种表现形式，它所传达的不是外部世界所看见的东西，而是人物对外部世界的一种心理体验。“好的内心独白，真诚且充满感情，那种敞开心灵的倾诉，让人感觉仿佛是在

1 邵清风. 视听语言[M]. 北京：中国传媒大学出版社，2007：80.

聆听一位朋友的诉说，让人产生一种被信任感和亲切感。”<sup>1</sup>

3. 旁白：经常以画外音的形式出现，对剧情起解释说明的作用。它和内心独白均属于画外音。旁白的发出者比较自由，可以是影片中的某一个人物，也可以是跟剧情完全没有关系或影片完全没有出现过的局外人。依据发出者的性质，旁白可以分为两种：一种是以第一人称出现的剧中人物的主观叙述，另一种是以第三人称出现的局外人的客观陈述。“影视作品中的旁白有时实际上是创作者（往往是导演）借助影视剧所发出的声音。影视作品的导演也常常借助这些旁白来表达自己的创作理念和人生理念，并借此传达自己独特的艺术风格。”<sup>2</sup>

4. 解说词：多用于非叙事形式作品中，常见纪录片。它的作用在于解释画面里没有的信息，给画面定性和明确主题方向。解说词不该和画面有过多的情感联系，应保持某种客观的态度；解说词也不应该重复画面中已有的内容，否则会显得冗余、啰嗦，而是要拓展画面的画外空间；解说词也不能是没有信息含量的废话和空洞的标语口号。总之，解说词是客观、简洁、信息明确、能配合画面叙述清楚事件和主题的语言。

## （二）音响

音响是电影中人声和音乐以外的声音，主要包括自然环境发出的声响（风雨声等）、人物动作带出的声响（皮鞋声、咳嗽声、呵欠声等），也包括动物、机器等工具发出的声响（鸡鸣、狗叫、机器隆隆声等）。以背景声音出现的人声和以环境声音出现的音乐也属于自然音响的范畴。音响的作用主要表现在以下几个方面。

1. 增加银幕的真实感。音响的存在本身就是对画面真实感表达的一种保障。我们都知道，在现实生活中，有画面的地方就会有声音，这种声音和画面的紧密联系就是音响真实性的来源。

2. 在电影中常用音响来渲染画面气氛，对表达不同的故事情节起到很大的作用。如古诗中“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”的诗句，就是音响营造氛围功能的体现。

3. 推动故事情节发展。在很多影片中，某些特定的音响代表着一定的情节人物形象，在某些画面中，只要一出现这种音响，往往便预示着一定的故事或人物想象的再现。

4. 刻画人物的内心世界。影片中音响可以揭示人物内心复杂的心理活动，是刻画人物内心世界、表现人物心境的有效手段，如小偷第一次偷东西的心跳声。

这里指出一点音响和音效的区别。“所谓音效，是指为增强场面的真实感、气氛或戏剧效果，而加于声带上的人为声音。由此可见，音响和音效很大的区别就在于前者具有主观性。音响是更为客观的现实生活中的声音效果，音效则是创作者为增强节

1 邵清风. 视听语言[M]. 北京：中国传媒大学出版社，2007：92.

2 邵清风. 视听语言[M]. 北京：中国传媒大学出版社，2007：86.

目的表现力而主观选择的声音效果。为了达到快速有效地营造氛围或者提升戏剧效果的目的,音效的使用大都是短、平、快的,并且能够对某种特征形成立竿见影的传播效果。”<sup>1</sup>

### (三) 音乐

音乐是经过加工处理的声音,它必须通过演奏、演唱才能形成。音乐作为一门独立的艺术,发展至今已有数千年的历史。音乐艺术作为声音艺术的精华,既是一门时间艺术,也是一门空间艺术。电影音乐则是专门为电影创作、编配的音乐,它是音乐艺术的一个分类,也是电影声音中的重要组成部分。

#### 1. 定义

影视音乐是专门为电影电视节目创作的音乐。它有音乐的一般特征,也有自身的特殊性。

#### 2. 影视音乐的特征

与纯音乐相比,影视音乐具有以下特征:

##### (1) 依附性

它依附于其他视听元素而存在:“一是创作上受制约,必须根据影片的题材内容来进行构思创作,并且为剧情服务;二是整体上要与影片相伴而行,音乐作为电影声音总谱中的一部分,必须要与整部影片的艺术风格相统一,并要有助于创造丰满的艺术形象和表达人物的情感心理。”<sup>2</sup>当然,有些优秀的电影电视音乐本身也有独立的审美价值。如电视剧《水浒传·好汉歌》和《金粉世家·暗香》中的音乐,就是量身定做的音乐,其自身具有独立的审美趣味。影片中音乐的来源有已有的音乐作品和作曲家为其量身定做的原创音乐。

##### (2) 非连贯性与连贯性的统一

就整部影视艺术作品而言,音乐一般是分段呈现出来的——就像打补丁一样,哪里需要就在哪里缝上一块。从这个意义上说,电影电视音乐是不连贯的。但是就其中的每一段音乐而言,它又是相对独立和完整的,有着自身的连贯性。

##### (3) 点到为止

短小精悍,方能收到以少胜多的效果。如影片中的插曲,总会起到使故事的发展产生令人意想不到的效果。

#### 3. 音乐在影视中的作用

##### (1) 抒发情感

《乐记·乐本篇》最早提出:“乐者,音之所由生也。其本在人心之感于物也。是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啍以缓;其喜心感者,其声发以散;

1 陈刚、孙振虎. 电视摄影[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010: 77.

2 邵清风. 视听语言[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007: 99.

其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。”钟嵘在《诗品序》中又一次提到：“至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，嫖闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘反。女有扬蛾入宠，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？故曰：‘诗可以群，可以怨。’使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣。故词人作者，罔不爱好。”

由上面提到的“物感说”我们知道，音乐的思想是通过感情体现出来的，是感情的思想，它内涵价值主要是决定气氛、神韵、表情和情绪，所以，音乐是在情绪方面起作用最强的艺术。由此可以推知，音乐尤其擅长表现作者的思想感情和作品的主题。

### （2）渲染气氛

音乐可以表达那种用语言和行动都无法表达的情感，创造出令人心动的情绪氛围。在美国影片《爱情的故事》、《魂断蓝桥》与中国影片《城南旧事》等作品中，人物的情感与命运都与特定的音乐联系在一起，音乐起到了表达情感和烘托气氛的作用。

### （3）生发主题

音乐可以生发出影片的主题来，如在电影《小武》中多次出现《霸王别姬》的主题歌，其中一次出现在小武去小勇家的路上，表现了小武不忘兄弟情义的高贵精神。

### （4）展示时代感和地方特色

音乐可以表达时代感。每个时代都具有自己独特的乐曲的音调、曲式、演唱方式以及流行的乐器。“一支适应时代的乐曲或歌曲，远远甚过造型方面——布景、道具、服装、发式——的精心设计”<sup>1</sup>，如《阳光灿烂的日子》开篇音乐。

音乐还可以表现民族特征和地方特色。从音乐中，观众大概可以了解到故事发生的地域，一个民族的特征、精神特点、习俗、命运、气质。

### （5）直接参与剧情，推动情节向前发展

如果说音乐可以抒发情感和展示地域特色，只是说明了音乐在电影创作中起次要作用的话，那么电影音乐在有机的结构创意下，也可以直接参与情节，并推动情节的发展。如《砂器》中的《命运》构成了主人公的重要活动内容，印证了警察对案件的推理是正确的。

另外，电影音乐就是电影里出现的音乐，其作用体现在：第一，参与叙事；第二，抒发感情；第三，深化主题；第四，展现环境；第五，渲染气氛；第六，创造节奏；第七，加强影视作品的连贯性和完整性。

1 邵清风. 视听语言[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007: 104.

## 四、声音的存在形式

物质存在形式：胶片/磁带有记录影像的部分、记录声音的部分。

以影像上声源的有无为标准，声音可以分为：有些作品的声音影像上交代了声源，我们称之为画内声音；有些作品影像上的声音没有交代声源，我们称之为画外音。“画外音是视听结构艺术中的一个独特的艺术手段，声音比画面表现力强的地方就是画外音，人的眼睛只能看到正面的物体，人眼的视角只能达到 45 度到 60 度的范围，而耳朵却能获取三维空间的全部信息。声音在空气中的传播特性为画外空间的再现提供了客观世界。”<sup>1</sup>与画面相比，画外音可以使观众产生更加丰富的联想。当然，幕外声音也是存在的，因为它不是影视作品的有机组成部分，所以不再赘述。

### （一）同期声

同期声实际上就是同期录音，也就是在拍摄影片的同时录下的声音。与之相对的是在录音棚里完成的后期配音。同期声有广义和狭义之分。“广义的同期声泛指电视拍摄过程中所记录的人物语言、环境背景声、现场声响效果等，它能真实地表达人物的思想情感、性格特征和现场氛围。狭义的同期声只是指在拍摄过程中对拍摄对象语言的记录。”<sup>2</sup>同期声更贴近观众的日常生活体验，因而它具有真实地再现影像内容所发出的声音的能力，能增强影片的真实感。所以，纪实风格的影片多用此方法。当然，因为同期声在创作过程中进行了艺术加工，所以它只是相对的真实，也做不到完全的真实。

其特征主要有如下几个方面：一是声画完全同步，“由于电视剧同期录音是在电视剧拍摄现场同步进行的录音，声音（含现场的环境声和演员的对白）和图像一起被记录在同一盘录像带各自的轨迹上。其最大的优点是声音与画面完全同步，演员的表演与对白是口型是完全一致的”<sup>3</sup>；二是声音真实、自然、生动，同期录音中，演员在真实的环境下进行表演，感情投入是瞬间的情感表现，这样好多精彩的口语是台词所没有的一种情感的自然流露；三是在同期录音中，经常会出现一些与拍摄环境不相符的噪声，往往也正是因为拍摄中的环境声的复杂（多种多样），所以演员往往做不到字正腔圆。

如何评价同期声呢？“同期声由于是生活的音响，影视作品通过同期声使画面有了自己的‘语言’，观众通过同期声会对画面产生真实自然的感觉。像《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《摇啊摇，摇到外婆桥》等一批符合国际 A 级电影技术标准的电影都是同期录音的作品。”<sup>4</sup>正是因为这些同期作品酷似生活，所以我们感觉它真实。事实

1 邵长波. 电视结构艺术[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2002: 297.

2 邵长波. 电视结构艺术[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2002: 286.

3 陈连生. 同期录音的特点与技巧[J]. 音响技术, 2009 (4).

4 邵长波. 电视结构艺术[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2002: 287.

上,它也经过了选择、剪裁、调整、后期处理等艺术加工,因此它只是增加了作品的真实感,而不是百分之百的真实。

## (2) 后期配音

### 1. 定义

影像拍摄完成后,根据影像的内容进行配音,一般是在录音棚里完成的。后期配音一般是在完成了画面的剪辑工作之后,根据画面上的语言口型位置再进行演员录音的录音工艺,也包括对同期录音的影片进行后期补录语言的过程。后期配音是电影创作中最为常用的录音方法(常规电影都用此方法),它往往能使电影的声音鲜明、突出,具有较强的表现力。

### 2. 特征

崔志刚说:“配音的工作是被动的,它受到原片人物形象、气质、语言速度的影响和制约。可以说,后期制作同样是影片艺术创作的重要阶段。配音演员的任务是在原片提供的完整艺术形象的基础上,进行声音形象和语言的再创造”<sup>1</sup>由此我们知道,配音的内容及情境已给定,再加上配音大多数是在录影棚里完成的,因而这样配出来的音往往没有上面提及的同期录音时拍摄下来的环境声,或环境声不够真实。

崔志刚说:“由于环境、职业、修养的不同,必然形成每个人各自不同的语言习惯、语调和语气。由于生理条件的不同,有着不同的声音和音色。一个好的配音演员对语言的把握处理是塑造人物的重要方面。要处理得适当,恰到好处,不能过火,不能夸张,而且还能使观众听得清楚。”<sup>2</sup>正是由于对配音演员的这些专业素养方面的要求,才使得配音演员在配音时往往能做到字正腔圆。配音演员在后期阶段的主要任务就是录对白,其中最重要的是要对口型,把握好节奏。

### 3. 评价

当然,后期配音对于初次走近配音棚的演员有一定困难。但是,生活的本来面目不是这样的——在现实生活中,一个人说话的时候往往有环境声,除非经过专门的训练,不然说话往往不那么标准,多少带有一点方言土语。

## (三) 比较

如果不用同期声,而是在录音棚里找人完成后期配音,虽然能做到字正腔圆、吐字清晰,但是毕竟不是本人说出来的话,不一定代表本人的意思,因为当配音演员配音时,都是照着已给定的画面,对人物的口型,一句句地重新表演,是否能达到当时表演的准确无误也待商榷。所以,我们说为使银幕形象从外观形象到感情的表达和语言的传达统一和谐,配音最好是由演员自己完成。

另外,后期配音虽然没有环境声,观众可以听得更清楚,但是生活本身并不是这样的。一言以蔽之,使用同期声可以使影片的音效更加真实,更有现场感。“同期录

1~2 崔志刚. 谈谈影视配音[J]. 当代电视, 2005(6).

音的最大好处就是及时、准确、真实，有些纪实性的报道必须采取同期录音。例如，中美两国的元首互访，就是采取同期录音的方式进行节目传送的。”<sup>1</sup>

### 第三节 声画关系

声音进入电影之后，电影就由视觉艺术转变为视听艺术。现在的电影，不仅存在影像问题，还存在声音问题，还存在一个声画结合的问题。声画怎么结合呢？

在王光祖、黄会林、李亦中编著的《影视艺术教程》中提出声画合一、声画分立、声画对位这三种基本的声画关系；在李显杰、修倜编著的《电影媒介与艺术论》中提到声画同步组合、声画对位组合、声画对比组合的声画关系；在林洪桐编著的《银幕技巧与手段——中外名片优秀手法剖析》中提到声画合一、声画对位、声画分立的声画关系；在陈鲤庭的《电影轨范》中提到：

不离实际根据的音：实际音离音源——景外之音，写实的对位；

实际音主观化——主观化音，选择用法；

绝离实际的音：现实音离实际——纯主观音，述评用法；

现实音风格化——风格化音，声调用法；

现实音的代替：代替现实音——模仿用法，动力用法；

纯音乐的使用——感染用法，主题乐。

关于声画结合方式，在世界电影理论界也说法不一。爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫最早提出了“声画对位”。后来爱森斯坦又提出“视觉和听觉的呼应”。马尔丹要求“将画面与音乐并列成对位或对立”，认为“一种自始至终的音画同步，反而不是现实主义的，它所产生的效果也是反自然的”（《感觉的同时性》）；让·米特里认为“对位”一词，只有在音乐艺术中才有准确的含义，在电影中用“音画对位”不如用“音画对比”更恰当（《电影语言》）；德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔把“声画结合”分为“平行”和“对位”两种，“在平行的情况下，导演必须让音乐来重复画面上的东西，而在对位的情况下，导演可以自由地赋予音乐以任何可能的职能和人物”（《电影美学和心理学》）；波布克提出了声画结合的两种形式：平等和对位，如果声音与画面有直接的关系，它们是一个平等的伙伴，对音乐的间接使用，便形成讽刺性的对位（《电影的观念》）；巴拉兹的理论是声画结合有“同步”的和“非同步”的两种：同步的、双管齐下的做法在效果上是相辅和相成的；非同步的声音即影片中的声音和画面互不相吻合，这种音画处理非常适合制造紧张和惊奇的效果（《电影美学》）。

以上各家，众说纷纭，分法奇异。概括起来，声画结合的关系主要分为以下三种。

1 高丰. 再论同期录音和后期配音[J]. 中国广播电视学刊, 1998(10).

## （一）声画合一

声画合一又称声画同步，指的是电影中的声音与画面内容完全一致，即画面的内容就是发音体本身。镜头中的声音来源位于画面中，观众听到声音信息的同时也看到声源的影像信息，两种信息的传播同时完成。最早的有声片采用的就是声画合一的方式，说话者、演唱者声容同在，便于观众接受信息。同步关系由于声音和画面的紧密配合构成了真实感和现场性，所以声音的质感必须与画面呈现的场景所产生的声音同步协调。

声画合一是最常见也是最容易被观众接受的一种声画关系。现实生活中的声音是依附于物体的，人们的视听也是一致的，声画同步就是以此为依据的。“声音和画面形象同时作用于观众的感官，在心理上引起视听联觉的反应，使两种感觉形象相互渗透，从而加深了对审美对象的实际感受，创造出真实的时空环境。”声音能够为画面提供更为真实的感觉，让画面生动可听；而画面又为声音提供来源，让其形象可见，两者相互渗透作用于观众的感官，使得观众在心理上更为接受，从而产生情感的投射，这不仅增加了作品的逼真性和观赏性，也使得观众更易于感受影片的情绪。如《花样年华》的开场镜头，墙壁上的老式照片配上留声机里的年代音乐和嘈杂隐约的说话声，立刻就把观众带入了那个旧的时代。

## （二）声画分立

声画分立又称声画分离，是指声音和画面不同步，相互分离。画面中的声音并非来源于画面中的环境、人或者物体，而是以画外音的方式出现。因此画面与声音相对独立而存在，显示其自有的独立属性，造成一种新的审美特性。由于电影属于叙事艺术，又天生地借鉴于其他的叙事艺术样式，例如古代的说书、小说中的第一人称叙事以及戏剧中的旁白或者独白等，因此这样一种方式在影视作品中使用比较广泛。

声画对立是声画分立的一种特殊方式。许多影片用之，比如《野战排》在交响乐中轰炸。“我们的听觉在任何时候都容纳着我们周围的全部空间，而我们的视觉却只能波及 60 度，甚至在我们注意力集中时只有 30 度，即使没看到，听觉也会帮助人们了解外部世界的信息”这是声画分离关系的心理原理。影视中声画分离技巧使观众没有看到形象也能理解叙事，这样更能激发观众的想象，使电影场面显得含蓄隽永。

声画分立有以下几种表现形式：一种是作为背景音乐的声画分立，指画面没有出现声源，如很多环境音响，不需要画面展示具体声源，比如生活中常听见的车轮声、警笛声，我们一听见这两种声音响起，也便能想象出某一场面；一种是作为画外音代替实际过程，一个时空内不同的具体空间建立叙事上联系的声画分立，比如我们在影视剧中常常见到抢匪抢劫银行的场景，一伙抢匪持枪进银行里面抢劫，在银行的门口往往有一个开车的人在做着接应他们的准备，一旦听到里面枪声响起，外面接应的人便知道此次行动不顺利，便发动汽车赶紧逃跑；一种是画面的景别和声音的距离感并



不一致的声画分立，声音的景别和画面的景别不一致使镜头获得很大自由，也使观众能自由地想象画面空间，画面显得含蓄深长，比如在影片《童年往事》中弟弟考上学而姐姐因家境贫困不能读书这一事件引起姐姐回忆伤心往事的这一场面，声音是姐姐在叙述那年赶考的经历，画面是全家擦地板的全景，这时声音和画面不完全同步，使这场面含蓄而忧伤。

声画分立意味着声音和影像可以摆脱相互之间的依附关系，从而具有了相对的独立性。声音不再纯属于影像的附庸，自身也具有了一定的独立的艺术表现力。“最后通过分离的形式，在新的基础上创造一种新型的和谐，具有相辅相成的效果。也就是说，声画分立的直接结果就是突出了声音的表现作用，使它在影像画面之外以独特的艺术表现力为电影增加丰富的内涵，一定程度上加强了声音与画面之间的内在联系”。

声画分立使得声音的作用得到了强烈的凸显，将声音的作用增大，打破了画面景框的限制，将表现力度扩展到画外，作用于观众的感官，反过来又使得观众更能够感受和理解画面的含义，从而强化了作品的视听功能，但是运用得不好也会造成突兀、生涩的效果，甚至会影响整个作品的审美，造成艺术上的失败，例如新版《红楼梦》旁白过多，饱受观众的诟病。而一些低成本的恐怖片也过多地依赖于一惊一乍的音效，忽视作品的其他方面，造成作品的乏力无趣。

声画分立的作用主要有以下几个方面。其一，能够发挥声音的主观抒情作用，表达对往事的追忆和怀念。例如，姜文导演的《阳光灿烂的日子》中马小军对往事的种种回忆伴随着其沧桑的画外音，让观众感受到一种真实亲切却又物是人非之感，迅速将观众带入了故事之中，这里的画面和声音的相互融合，带有浓重的主观色彩，似乎是将观众带入了电影的梦幻之中，强烈的阳光产生了一种青春荷尔蒙之感，正如电影所说，让人分不清幻想和真实。其二，能够表达主人公的心理活动。费穆导演的《小城之春》中带有大量的画外音，时而表达女主人公内心的喜悦、时而表达内心的犹豫、时而表达心中的愧疚，造成了一种缠绵哀怨的艺术氛围，被誉为中国诗电影的典范。有些导演对画外音的使用则成为了其标志性的符号，例如王家卫早期的电影，其标志性的旁白创造了其独特的电影风格，被许多人模仿和借用。其三，能够衔接时空，起到过渡的作用。影片《走出非洲》伴随着主人公对往事的回忆，当画外音提到丹麦时，画面切到丹麦的场景，讲述自己去非洲的原因，起到时空过渡连接的作用，使得影片的场景切换显得更加合理自然。其四，烘托影片的氛围，增强影片的观赏效果。例如李安执导的《卧虎藏龙》中城楼夺剑的一段戏，各方人物在城楼间打斗的画面配上密集的锣鼓声，既增强了打斗的紧张激烈，又调动了观众的观赏热情，同时使得影片古韵十足。

### （三）声画对位

1928年，爱森斯坦、普多夫金和亚历山大洛夫联合署名在《苏联银幕》杂志上发表了《有声电影的未来》一文，提出要“用对位方法来结构有声影片”。这恐怕是

声画对位的最早提法吧。具体概念为：“只有将音响作为一种蒙太奇的对立法去使用时，音响才能使我们有可能去发展并改进蒙太奇”。<sup>1</sup>进而，普多洛夫又提出“音画对位是有声片的第一原则，而这种对立本身就蕴藏着一种含义。”任何一种艺术构成和表现方式都有其相应的美学和哲学基础。声画对位的哲学基础源于艺术辩证法中的对立统一。亚里士多德曾说，真正的和谐是对立统一，差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐。这种对立统一，可以反映生活本身的复杂性与多样性，可以揭示生活的本质和内涵，进而达到独具效果的艺术表现力。

### （1）定义

苏联蒙太奇学派认为“声画对位是指声音和画面分别表现不同的内容，它们分头并进而又殊途同归，从不同方面表示同一涵义。”<sup>2</sup>

林洪桐说：“所谓声画对位，指的是声音和影像不是现实逻辑上的配合关系，而是意念上的呼应关系，或现实与心理的呼应关系。”<sup>3</sup>陈鲤庭说：“对位法原是音乐的技巧，指作为协和音的两列乐音的对列，以获取浑然一体的效果；沿用在电影上，则是指镜头画面与声音的对列，彼此表示各自的剧情，但却造成单是画面或单是声音不能完成的整个的效果。”<sup>4</sup>周传基说：“声画对位是视听媒介中一个极其重要的视听关系，它不是从字面上理解的声音和画面能契合，完全对得上的‘对位’。恰好相反，‘对位’的方法来自音乐的对位法，指复调音乐中两个以上的，有独立表现的旋律同时进行。它可以把音调不同、节奏不同的若干声部结合起来构成一首乐曲，并形成复杂多变的对位。”<sup>5</sup>

从以上关于声画对位的说法中，我们可以得出声画对位的定义：声画对位指的是电影中的声音和画面分别表达不同的内容，各自独立发展，而又彼此对列、彼此配合、彼此策应，分头并进而又殊途同归，从不同方面说明同一事物的涵义。在视听语言中，声音和画面不是按照现实逻辑配合的，而是意念上相呼应，或是现实与心理的呼应，这种手法往往能够表达出更深的内涵，获得意想不到的效果，是非常主观的艺术处理手法。

### （2）特征和表现

运用声画对位可以达到今画昔声，时空交错的艺术效果。此时，作品往往可以打破时空界限，把现实与过去、欢乐与悲伤结合在一起，比如日本影片《生死恋》里细雨中大宫在网球场上对夏子的思念，通过今画昔声淋漓尽致地表达出来；再比如《保尔·柯察金》中冲锋陷阵与写给妈妈的信；《祝福》中祥林嫂悲惨地死去与爆竹声声；

1 爱森斯坦、普多洛夫、亚历山大洛夫：《有声电影的未来》，《世界艺术与美学：第一辑》[M]，北京：文化艺术出版社，1987。

2 王光祖，黄会林，李亦中：《影视艺术教程》[M]，北京：高等教育出版社，1992：70。

3 林洪桐：《银幕技巧与手段——中外名片优秀手法剖析》[M]，北京：中国电影出版社，1993：238。

4 陈鲤庭：《电影轨范》[M]，北京：中国电影出版社，1984：68-69。

5 周传基：《电影、电视、广播中的声音》[M]，北京：中国电影出版社，1991：232。

《小花》中翠姑抬着赵永生走山路与优美的音乐；《人生》中高加林回家的悲伤与刘巧珍出嫁吹吹打打等，反映出导演运用声画对位，使喜庆的声音与悲凉的画面形成强烈的对比反差，使观众一同融入故事情节，更多的是对故事主人公的同情，真正达到了“以喜衬悲悲更悲”的艺术效果。“声画对位中，跟画面对位的可能是人声，也可能是音乐和音响。正因为画面和声音所展示的内容性质上存在着极大反差，因此这种声画结合形式上的造型功能和审美效果非常独特，给予观众的震撼也是最强烈的。”<sup>1</sup>另外，不同的影片中，声画对位可以达到多元化的审美功能：一、巧妙地承担冲突性的叙事任务。比如美国影片《碟中谍》中，特工身份的主人公开始一直不知道陷害自己的凶手是谁，直到搭档的出现才突然顿悟，这时导演为了衬托特工的机智和突出矛盾，画面出现的是真相展示过程，声音却是自言自语重复的谎言，声画内容性质上的对比反差、故事的悬疑性、紧凑性更加明显。二、鲜明地描摹任务的内心世界和营造独特的氛围。以张艺谋、陈凯歌为代表的中国电影第五代导演对当代电影美学理念、电影语言和结构进行了大胆的创新和尝试，打破了传统的电影文学化语言、情节叙事结构，追求以画面和声音为主体的电影语言，在声画结构方面的组合和立意更为深刻。运用声画对位，表现人物性格和心理的复杂性、多面性，从而揭示人物内心深处暗含的矛盾冲突，达到非常深刻的艺术效果。三、直接形象地表达深刻的象征含义。如《祝福》的结尾，祥林嫂在风雪中悲惨地死去，这时出现的音响却是地主家欢欢喜喜迎新年的爆竹声，在悲欢反差中，旧社会的黑暗和对人迫害的象征性主题深刻而鲜明。正如王夫之在《聊斋诗话》中所言：“极悲事以乐景出之，极喜情以哀景赋之，增其一倍哀乐”。

### （3）价值

对声画对位的研究，要认清同样作为蒙太奇元素的画面和声音的相对独立性和他们之间的联系，匈牙利电影学家贝拉·巴拉赫说：“非同步的声音却独立于形象而存在……它的效果是象征性的，观众能感觉到它跟所衬托的场面之间的联系，这并非观众感到它真实，而是由于引起了观众的联想”。<sup>2</sup>正是基于这一理论，才能准确地理解“声画对位”的内涵，声音作为一种独立的蒙太奇元素的象征，给电影的创作和欣赏提供了联想的空间。“声画对位，是声音作为一个元素加入蒙太奇的特有的表现形式，是体现导演倾向的独特的艺术手段，准确巧妙地运用‘声画对位’的声画结构方式，对增强影片的艺术效果和感染力都起着不可替代的作用。正如爱森斯坦所言：‘声画对位作为新的蒙太奇成分，作为同视觉形象组合在一起的一个独立部分来处理声音，必然会带来一些巨大力量的新手段。’”<sup>3</sup>运用声画对位，使声音和画面在内容、格调、氛围等方面形成对比，近而表现出强烈的情感取向和审美追求。

1 邵清风. 视听语言[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007: 112.

2 [匈牙利]贝拉·巴拉兹. 电影美学[M]. 北京: 中国电影出版社, 2000: 152.

3 邵清风. 视听语言[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2007: 113.

《有声电影的未来》一文中讲道：“只有将声音同蒙太奇的视觉片段加以对位使用，才能为蒙太奇的发展和改进提供新的可能性。在处理声音方面的最初一些实验工作，必须在声音同视觉形象截然不相吻合的方向上进行。只有这种‘冲击’才会提供必要的感觉，这种感觉嗣后将引导我们创造出视觉形象和声音形象的新的合奏的对位法。”<sup>1</sup>声画对位把声音从声画同步状态下的画面的束缚中解放出来，给电影、电视艺术带来了更多的创作自由，使它能够产生声音和影像各自所不具有的新的寓意，包括对比、象征、比喻等修辞效果，“表达出更深的内涵，获得多意的效果”<sup>2</sup>。

---

1 转引自孙志强、吴公俭. 电影论文选[M]. 北京：文化艺术出版社，1989：292.

2 林洪桐. 银幕技巧与手段——中外名片优秀手法剖析[M]. 北京：中国电影出版社，1993：238.

# 导演的创作技巧

## 第一节 故事的技巧

舞台剧的演出也许找几个演员就可以排演，可以边排边改，边演边改，甚至可以在排好之后再讨论投资的问题，而影视剧的拍摄则需要按照文化工业的流程费时费力地组织，这个组织者就是导演。导演对影视创作的原理及技巧的掌握，对题材、故事、表演、造型、剪辑的艺术处理，关系到最后影视作品的艺术效果和市场效益。可见，影视艺术是导演艺术，是需要导演强大艺术能力和控制能力协作的一种艺术门类。导演的意图对作品最后是什么样子起着决定作用，同时导演也承担着作品能否赢得观众的责任。我们一般衡量一部影视作品好不好看，首先被谈及的往往是故事情节是否精彩。下面先谈谈导演如何对故事情节进行艺术处理。

从远古的神话传说到当下的影视作品，故事情节往往是一部作品能否获得成功的基础。古希腊著名学者亚里士多德在《诗学》当中论及悲剧时把情节放在六个要素的第一位，认为悲剧的灵魂就在于情节，情节是故事的核心，精心组织的情节是好故事的关键。波德维尔认为情节可以为了悬念及惊奇的效果而暂时保留故事的内容，或者说，情节是借着制造期待或悬念来传递故事的内容的。这便是形成叙事的过程，情节是为了达到特定的效果而呈现故事的方式，而影视剧的叙事就是借助影像按照观众的审美需求用电影情节呈现故事内容。情节是叙事的具体环节，影视剧中情节的组织则是观众观看的焦点，而故事通过一个个具体的情节来塑造人物形象。

在结构上，按照故事发生发展的顺序安排情节，从开始到高潮或结局的每个阶段一般都不会少。这也是世界故事电影普遍采用的叙事模式，影片按照事情发展的时序，譬如魔幻片会把一段伴随着成长和斗争的奇异世界旅程作为其主要的故事线，观众在故事展开中感觉不到摄像机的存在，像做一场精彩的白日梦，而这场梦还必须让人依依不舍。在故事发展的动力上，可以按照设置矛盾-解决矛盾的模式来为故事的发展提供推动力；也可以按照不断实现目标的模式，即主人公通过完成一个个小目标，最后到完成总目标来推动情节发展；此外，时空转换的模式也是一般故事电影常用的故事情节模式。无论哪种模式都是导演进行艺术创作的经验总结，也是后人学习的叙事技巧所在，在本节中，我们便结合相关案例，对导演在故事创作与讲述过程中，从故事的奇观、叙述的技巧等方面展开讲解。

## 一、故事的奇观

从牙牙学语起,人们就开始试着叙述一件事情,而不同的民族、不同的艺术类型往往又呈现不同的故事形态和样貌。中国是一个民间文学发达的国度,古代民间故事的丰富多样从《中国古代民间故事类型研究》一书就能看出来,作者从先秦至清末的大量古文献中,整理出 500 多个中华民族的民间故事类型,真可谓“搜罗殆尽”,将绝大多数的中国古代民间故事类型都收编进来,而且对那些民间故事的历代异文也都做了梳理。从中看出中华民族是一个爱听故事和会讲故事的民族,而且有着自己的故事传统。

如果这些文字只是一种古老的故事载体,而当下影视剧则是一种时髦的故事形态。美国迪斯尼是妇孺皆知的快乐制造者,迪斯尼能给受众成功地带来快乐的秘诀或者迪斯尼影片的核心竞争力是什么呢?迪斯尼公司在对《玩具总动员》这个世界第一部纯数字影片的总结中说,这部影片生动地诠释了新技术无可比拟的竞争力,这也是我们公司集体的代言人;但它更继承发扬了迪斯尼历史上经典作品如《白雪公主》、《木偶奇遇记》、《美女和野兽》的优秀传统,那就是讲述具有普世价值和情感真挚的故事,这才是能够吸引全球不同地域、不同文化背景、不同年龄阶段的观众的原因。除了迪斯尼,好莱坞电影之所以历经百年而不衰,因为好莱坞一直在继承和发扬这一传统,如《泰坦尼克号》的沉船故事,让老弱妇幼者先走,又如《阿凡达》为保卫家园,精灵们虽然不敌对手却敢于誓死较量的故事,再如伊朗的《小鞋子》等小成本电影,虽然没有好莱坞大片的星光灿烂,但都把讲述真情实感的故事放在关键地位,只有这样才能感染不同地域和文化背景的观众。这些影片的导演都把具有普世价值观和真挚情感的故事作为自己创作的基本元素,而这也是影片能够列入世界优秀影片之林的缘由所在。因此,如果故事讲得不好,即使创作团队大肆宣传,也往往得不到世人的认同。正如世界著名导演卡梅隆所说,特效不是未来电影要走的独木桥,依然是讲故事,依然是演绎人间的情感,依然靠台词和表演与观众心灵相通,这是电影一直没变的基本原则。他自称还会继续当一个追梦少年,而不是特效大师,“因为特效只是令我顺手的工具而已”。可见,影视依然是“内容为王”、“故事为王”,特效技术只是辅助工具,并不能占据一部优秀影片的核心位置。

### 1. 故事的呈现

数字技术的逐渐普及和完善,创意产业模式的日趋成熟,大片的生产和发行模式,为导演提供了越来越丰富的故事呈现手段。近年来华语电影产量不断提升,特别是近年来兴起的被称为“东方魔幻电影”的国产大片,在票房上的影响力越来越大,但是在故事的讲述方面却受到很多批评,国产电影在故事呈现上还需要多多努力,这是行业对导演们提出的核心要求。这里我们试着以国产魔幻大片为例进行分析,结合这些影片在故事和创意方面的问题。探讨导演应如何思考故事叙述与情节安排。首先从故事题材的价值取向上进行讨论。

### （1）故事题材的价值取向

当下有很多国产魔幻大片的导演倾向于在《山海经》、《西游记》、《封神演义》、《聊斋志异》等古典著作里寻找故事原型，而因为国人受传统宗法道德、审美心理等“集体无意识”的影响，往往把爱情与伦理作为处理此类故事题材的价值取向，对魔幻电影故事的核心母题进行艺术处理，同时用武侠炫技的影像呈现来保证票房和市场。比如电影《大闹天宫》把《西游记》前七回进行了改编，展现了孙悟空从猴性到人性、神性的转变和融合式发展，反抗权威、追求自由的宏大主题被爱情、伦理、道德的元素置换了，悟空不再是被迫而成了自愿牺牲或投降，这样的题材处置和故事编排远远背离了原著的精神，更多是3D特效的炫人耳目罢了。《画皮》将蒲松龄的短小文字做了大胆改编，通过对捉妖师的职业道德、结发夫妻的伦理约束、人妖之间的情感纠葛的描写，展现了一个荡气回肠的爱情故事，表现了一场人伦德性与人性诉求之间的生死博弈。在《无极》、《白蛇传说》、《画壁》等魔幻题材影片中，对故事题材的价值取向也是借助爱情与德性伦理的博弈进行想象性安排和处置。

中国传统的道理和伦理观念会潜移默化地影响着华语影人，在处理故事题材时自觉不自觉地会有“集体无意识”般的考虑，而远在大洋彼岸的美国在本土故事题材不足的时候，能够把触角伸到世界各地，欧洲神话故事、埃及神话传说都能被好莱坞拿来改编，而这种资源吸收和融化的能力则与追求自由民主、张扬个性的精神互为表里，比如魔幻电影《哈利·波特》中的主人公寄养在姨妈家，孤苦无依，后来去魔法学校学习时，完成了磨练和成长，在对抗伏地魔的故事中一次又一次面临危机，并在战胜恶魔的过程中，接受困难重重的考验，最后自己变得强大。《指环王》三部曲讲述了一个关于人性与成长的奇幻故事，在九名护戒使者的协助下，哈比人佛罗多开始了与黑暗魔君的斗争，最终正义压倒了邪恶，人与神都得到了磨练与成长。《纳尼亚传奇》中的四个孩子意外进入到一个动物也能张口说话的纳尼亚奇异世界，在经历了一连串的冒险故事之后，他们学会了诚实、善良、勇敢和责任，完成了成长的主题。对于此类题材的处置，可以看出在奇观故事的艺术安排上中美是有很大的不同的，美国导演更多是从普遍人性成长的角度来考量的，希望人性能够达到理想的高度，而国内导演更多考虑的是本土受众的审美心理，受市场、票房压力的影响较大，国内导演需要进一步打开眼界，向各国优秀导演学习，向各种优秀的艺术形式学习，提升对故事题材的把握能力。

### （2）故事的呈现时空

故事都是发生在一定的时空环境里，无论是对时间的追问还是对空间的思考，都体现着导演对故事发生环境的处置艺术，这也是影视艺术相比舞台剧更自由的地方。孔夫子的“逝者如斯夫”是对时间的感叹，“仁者乐山，智者乐水”是对空间的感悟，庄子在其《逍遥游》里更是对有形与无形做出了自己的思考。比如《无极》里设计了围绕女子倾城的夺爱大战，男主角昆仑快速的奔跑足以超越光速，传达出导演对时间、人性与神性的思考。而片名“无极”更是一种对“道”的终极指称，无极城的圆形构

造, 花海的生息不止, 都是对“道”的时间性象征。《画壁》通过书生一次仙界历险, 再现了“黄粱一梦”的梦幻时空, 而整个“仙境”发生的人与仙、人与魔、仙与魔的较量, 更是突显了仙界对时间至高无上的驾驭与人类对时间无法把握的慨叹。这些影片传达了对人性与生命的终极思考, 突显了一种时间性意味。空间的塑造同样是导演创造力与想象力的体现, 比如《魔戒》系列中的巨怪、半兽人、类人形生物以及现实中并不存在的中土世界, 《加勒比海盗》里的船长、骷髅兵、凶险的海上环境、神秘莫测的不老泉水, 还有《哈利·波特》里各种稀奇古怪的魔幻道具和神奇的魔法学校, 处处都呈现出“空间”的象征。导演对奇观故事的构造, 需要从“空间”的视域进行精巧设计, 让观众在影视的时空里感受故事的发展、情感的传达, 得到观影满足。

### (3) 故事的呈现技巧

导演必须要成为善于讲故事的人, 对故事题材的现实把握要达到一定高度, 在电影的前期选材、改编、创作, 及中后期的拍摄、特效、制作等环节, 都能够把创意思维放在艺术构思与表达的关键地位。

其一, 要对故事主题内容进行深入挖掘, 把故事里充满人性和情感的元素放大, 通过展现人物内心世界来激发观众的情感。比如好莱坞影片《指环王》、《哈利·波特》、《蝙蝠侠》设计的正义与邪恶之间的激烈对抗, 将奇观故事与时代精神相融合, 才能打动人心。导演在创作中需要从多维度对故事主题进行思考与挖掘, 发现其中最能够打动观众的内容, 并结合创作主旨进行整理与再造。

其二, 在故事的时空安排上, 采取积极而大胆的艺术设计, 不能满足于对剧本故事的形象再现。无极限的想象性呈现是人们原始的心理欲望, 导演要致力于追求对原有形象的深度展示, 用新的方式来呈现故事时空。影视剧里所创造的经典形象和场景, 都是通过组接、化合、反对、夸张、变形等手法创造的, 不按照事物的本相表现事物, 而是按照其他的思想情绪把事物揉成无穷的不同形态。因此, 导演要在脑中尽量抛开、脱离已有故事和形象的束缚, 大胆创造新形象、新时空。

其三, 对故事的设计与安排, 不能任意而为, 以致脱离艺术真实、生活逻辑以及观众的审美底线。比如《封神英雄榜》就存在场景简单重复、想象力“过剩”、故事叙述拖沓、人物关系设置混乱的问题。再如《无极》里的满神, 只出现了两次, 和剧中人既无联系, 又没有推动叙事, 仅仅起到了预言性的揭示作用, 让许多观众不知所云, 也是众多网友“吐槽”的一个细节。任何一部影视剧的制作都耗费不小、风险很高, 所以导演在安排故事时必须合情合理, 遵循一定的规范, 才能“随心所欲而不逾矩”, 从而达到商业与文化的双赢。

## 二、叙述的技巧

以上对故事题材进行了宏观思考, 下面我们来讨论一下具体的叙述技巧。

如果说魔幻剧是一种能够发挥导演想象力的题材, 而动画片创作更是给编导提供了一个充满奇幻思维的园地。以日本动画创作为例, 导演在创作团队中承担的作用非



常重要,时刻受到收视率的考核,投资方为了将成本风险降到最低,日本动画通常是以三个月为一个投资周期,一般会先在电视台播放,收视率的高低会成为投资商是否追加投资的核心指标。因为日本动画在分镜设计、原画设计、背景设计等中后期制作环节体系成熟,模式规范,各个公司的制作水准并不存在明显的差异,所以上游的故事编剧、导演分镜等工作就显得更为重要。编剧与导演的水平高低也成为每家动画制作公司是否能够生存发展下去的首要因素,叙述的技巧是影视导演时刻需要磨练的基本功,直接关系到故事的水平与影片的创作质量,我们在学习过程中要把这一方面的练习放在重心地位。在此从下面几点具体的叙述技巧进行讲解,大家在学习和创作过程中要注意融汇贯通。

### 1. 媒介的转换

导演在把影视文学剧本从文字叙事转换成视听语言叙事的这一过程中,读者的想象空间发生了变化,叙事媒介、叙事结构、叙事方式、人物关系等甚至许多细节方面的描述也都发生了变化。媒介转换也成为导演叙述过程中要掌握的基本功。

文学文本是以语言为媒介进行叙事的艺术,并非直观呈现在读者面前的,而是在读者的审美想象中间接存在的,文学形象也不是死板定型化的直观形象;影视艺术则是视听艺术,其艺术形象和故事具有逼真性。读者进行文学欣赏时的内心视像同样可以逼真,优秀的文学作品能使得读者“如入其境,如闻其声,如见其人”;影视作品的逼真性是在媒介技术之下达到的,随着情节的推进直观呈现在观者的视域中,具有动态连续性,表现为生动活泼的画面和直观的动态形象,从文学形象到影视形象的转化是导演讲述故事的基础。

### 2. 结构的调整

在叙事学研究里,叙事讨论的是表层经验之下的深层结构,主要通过分解情节和抽象集合两个步骤实现对结构的发现。分解情节是将故事划分为相对独立的基本单位,并且根据简单化原则将关键和重要的内容抽取出来,然后将这些浓缩化之后的基本情节元素根据叙事语义进行排列,找出该作品的结构模式来。从文字叙事到蒙太奇视听语言的叙事也都有着基本结构,但是具体的结构组合方面却不同,下面列举几种常见蒙太奇视听语言的叙事结构方式以供参考。第一,动态连续式,按照时序、一个动作、一个情节线有层次、有条理、有目的地发展,这是多数故事电影采取的结构方式;第二,颠倒错位式,打破动作和情节发展的时序,从现在转到过去,又从过去转到现在,这是当代导演常常使用的倒叙和插叙的方式,比如电影《这里的黎明静悄悄》;第三,平行发展式,两个以上线索平行发展,平行发展的故事或动作,观众可以对照比较,各条线索要合理安排,何时交叉往往是编导重点考虑的问题;第四,交错同时式,也是有两条情节或动作线索,和平行发展式的不同在于前者注意同时性,后者不强调同时性;第五,积累叠加式,用矛盾积累来推动情节,营造气氛,最后解决矛盾,故事结束,比如故事片一般设置矛盾时,往往存在正义与邪恶的双方,故事的主体意蕴总在于正义必将战胜邪恶,而邪恶的力量总是强大而无所不在,代表善的一方总

是一开始较为弱小，弱小者需要经历一场漫长的矛盾冲突积蓄的过程。

### 3. 人物的设计

人物形象的设计与角色塑造是导演创作的核心工作，塑造一个人物形象，往往是通过他的所作所为即人物的行为来实现的。在戏剧性情节设计中人物行为及障碍，通过角色之间的互动、冲突，以及情节的发展实现人物性格的表现与情感的表达，而这种方式也是影视剧作为视听艺术必须从文字叙事中进行转换而得来的。

导演在把文字叙事变成蒙太奇视听语言叙事时，会有对情节的增改、场景的截取、人物的视听化设计，以一种动态的视听语言展现在观众眼前。

### 4. 悬念的设置

悬念的设置是导演在故事讲述过程中可以利用的“有效武器”，世界著名导演，悬念大师希区柯克认为，悬念是故事讲述者预先埋好的炸弹，这颗炸弹可能是物质的，也可能是感情的，但是要留到最后爆炸，通过爆炸释放的能量就是悬念。《电影艺术词典》中认为，悬念是处理情节结构的手法之一，利用观众关切故事发展和人物命运的期待心情，在剧作中所设置的悬而未决的矛盾现象。华东师范大学的聂欣如教授认为，悬念是一种情绪，这一情绪是由两种不同的情绪合成的，或者说这种情绪具有两个要素，紧张和疑问，这两种情绪要素合二为一的情绪便是我们所说的悬念。

上述种种观点都表明，悬念就是为了激发观者的紧张和质疑期待心理而使用的一种艺术手段，悬念几乎存在于所有叙事电影。经典电影的叙事规则，即按照开始、发展、高潮和结局的时间顺序进行安排，这种情节模式被称之为“传统戏剧性情节”，那么在具体情节过程中如何使用悬念呢？

在故事的开始阶段，要制造悬念，让观众对故事产生兴趣；在发展和高潮阶段，要保持悬念，让观者对故事的兴趣持续下去；在结局部分，要释放悬念，让观众产生一种在预料中和预料外的综合情绪，以此构建一种“封闭式”的叙事结构。悬念在叙事过程中使故事变得张弛有序，能够挑起观众对于人物和情节的充分兴趣，保持观众对故事发展的持续好奇心，叙事作品不断隐约地保证或微妙暗示：更精彩的还在后面，现在别停止观看，就这样引发、刺激着观众的兴趣和好奇心。比如在侦探剧《神探狄仁杰》中，编导通过设置悬念，而且通过大悬念套小悬念的方式，让观众被故事所吸引。设置巧妙的悬念，能令观众为了满足自己的审美期待，不放过电影中的细节，全心投入叙事流程中，在环环相扣的情节中揭秘答案，在答案找到后获得一种好奇心得到满足的快感，亦或者以一种开放式的结局来引发观众对人物命运或作品内涵的思考。

从某种程度上讲，关于故事的一切细节和信息都事先掌握在编导者手里，无论是杀人案的肇事者还是神器的位置，还是剧情中人物的命运走向和故事的结局无不悉数在导演创作团队的掌控之中。将所有信息一览无余地展示给观者并非明智的做法，正如罗伯特·麦基说：你不是靠给予信息来保持观众的兴趣，而是靠扣押信息，除了那些为了便于观众理解而绝对必需的信息。自信的作家总是善于将解说内容一点一滴地

融会于整个故事，常常到最后一幕的高潮时还在不断地披露解说信息。这样，才能让观众的心在一个半小时的时间里始终和剧情的发展牵系在一起。如何处理这些信息成为了设置悬念的技巧，直接关系到叙事的效果。

### 5. 陌生化的技巧

“陌生化”是俄国形式主义文论提出的最富价值的思想之一，陌生化的叙事技巧就是把那些司空见惯的东西通过“创造性地破坏”，把某种叙事方式转变为陌生的东西，从而使人产生新鲜感，以便把一种新的、童稚的、生机盎然的前景灌输给我们。可以说，越是陌生的事物就越吸引人的注意，陌生化是一种艺术创作的手法。动画电影独特的艺术特征便于应用陌生化技巧，下面以著名导演宫崎骏的作品为例来分析“陌生化”的叙事技巧。

要想在众多的影视作品中脱颖而出，要在激烈的票房竞争中获得佳绩，陌生化也是一种吸引观众的商业手段。克拉考尔认为“动画电影的本性是物质现实的变形”，那么陌生化应该是动画电影的题内之意。宫崎骏电影“陌生化”的最常用手段便是魔幻元素作为叙事元素的加入，他的每一部电影，都用魔幻风格贯彻首尾，在影片里对现实世界进行改造，把大量传说或童话中的神灵形象加了进去，把我们熟悉的环境变得陌生化，将日常的故事变成传奇的历险，生活的世界被意象化改造。

#### (1) 写实化的魔幻世界

日本动画电影对于世界动画电影的贡献就是其写实化的影像风格和叙事效果。宫崎骏的影片就用了写实化的手法创作了迥异于现实的梦幻世界，对这个世界的现实主义描绘让它变成了一个与真实生活几乎一样的世界，观众在产生一种疏离感的同时又觉得如此真实。比如《魔女宅急便》中对于城市的描绘几近真实，石头小街，街旁林立的商店，居住其中的人们都与现实世界中的人一样，具有相同的生活方式：骑脚踏车、坐公共汽车、看飞行艇等。唯独主人公，因天生的魔女血统而能骑着扫把飞行，而电影中的人物丝毫也不觉得主人公的飞行有什么奇怪的地方。虽然观众明明知道这种生活在现实中完全不可能存在，但在动画电影中又是那么逼真地存在着。

#### (2) 魔幻化的现实世界

宫崎骏的动画电影都取材于现实世界，从日本到欧洲的景致，影片的描绘在现实里都能找到影子，但是在其中加入了大量人们所熟悉的传说或童话中的神灵形象，赋予故事神秘主义色彩。如《龙猫》中，龙猫原是日本乡间的一种传说，据说只有心地纯净的孩童才会看到他，如果没有龙猫这一神灵形象，就只是一个讲述姐妹乡村生活的普通故事。《千与千寻》也将日本传说中“八百万众神”引入到故事中来，神灵世界与现实世界在同一时空同时存在，给人无尽的遐想。还有以“海的女儿”这一童话为蓝本的《悬崖上的金鱼公主》等，这些传说或童话素材的加入，都使故事更加生动有趣。

### 6. 象征的手法

象征是在艺术创作中表现作者意图的一种重要手段。人们对客观物象的感觉、反

观、评价等主观心理活动有时不能直接表达出来,就通过外层的“象”来表征主体的“意”,如庞德认为,象征在任何情况下都不只是一个思想,它是一种艺术或一堆相交融的思想,含意丰富。象征就是隐藏于传播表层(象)之下的深层次(意)的传播,是传播双方的潜意识或下意识的传播。

象征手法简单说来就是包括了主体的“意”和被主体意识到了的作为客体的“象”,但这两者相加并不是  $1+1=2$  的等量关系,而是  $1+1>2$  的增量关系。也就是说,象征从来都不是一个单薄的物象存在,它还灌注了丰富的主体情思,是一个复杂的、立体的“含意之象”。瑞士语言学家、符号学家索绪尔认为语言符号是由所指和能指构成的。从叙事学的角度而言,意象中的“象”就是能指,“意”就是所指,两者结合成复合体符号,具有隐喻和象征的功能。这种复合体隐藏着人类的“集体记忆”,面对呈现出的征象,会使人产生豁然开朗的感觉。在叙事学理论指导下思考导演叙述技巧,理应将叙事意象纳入研究范围,力求让影片更受欢迎。叙事作品之有象征,犹如地脉之有矿藏。一种蕴藏着丰富的文化密码之矿藏,比如中国水墨动画《山水情》中山水、古琴、琴师师徒所传达的中国文化中天人合一的审美象征,故事电影《小城之春》中小城所象征的战后破败的生活环境和忧伤的国民情绪,这些都是导演象征手法的精彩应用。

### 7. 作为叙事手段的奇观

奇观不仅改变了电影的制作方式,还是一种讲故事的手段。早在 20 世纪 60 年代,好莱坞电影业由于受到电视业的冲击和其他种种原因,走出传统,寻找另一个出路成为当时好莱坞的发展途径之一。科幻片、恐怖片、黑帮片、灾难片等类型的影片在保留了以往好莱坞的固有元素外,在情节和结构上变化不大:一是故事简单,简化叙事;二是运用高科技手段,追求视觉奇观,产生逼真惊人的美学效果。比如乔治·卢卡斯就是善于进行奇观叙事的美国导演,他把高科技和魔幻引入电影,制造出令人耳目一新的视觉效果,为新的大片样式生产开了先河,也带来了可观的经济收入。斯皮尔伯格也善于此道,在他的作品里,无论是科幻、恐怖,还是战争、冒险,都能在银幕上栩栩如生,成为叙事的重要手段,当然也能赢得观众的兴趣。

## 三、故事技巧的发展方向

### 1. 讲“好故事”

精英文化的普及传播和流行文化的普及传播的效果截然不同,前者的普及,是以本体质量水平下调为成本的,而流行文化的普及则会显现出整体水平不断提高的态势,前者是为了普及降低门槛,后者是为了普及提高档次,导演要把握其中的平衡,要考虑观众感受,同时提高故事的艺术性,紧紧地抓住流行文化的传播特征,将故事的编制放在一个可以让民众广为接受的范围之内,用好普及和提高的辩证法。

### 2. 讲“好”故事

观众对影视叙事的审美期待在不断提高,因为他们在长期的观影经验积累中,对

于各种故事题材和叙事模式都形成审美期待，导演在叙事中要把握多元化的审美需求，让观众产生一种“情理之中，预料之外”的感受。从某种角度来说，如何把一个故事讲“好”，是对导演艺术创作能力最高的要求之一。

### 3. 讲故事“好”

在一部电影中，导演通过主人公的人物设定和时代背景定位，引入广大观众所不了解的行业及知识领域，这些被引入的行业及知识领域又和故事本体有机地结合在一起，成为故事向前发展的重要推动力量，为观众提供了更多的人生体验。当代影视艺术的发展不仅是故事电影在讲故事，连纪实类的影视作品也都把讲故事作为自己赢得观众的重要技巧。

## 第二节 影像的技巧

影像是电影的本体构成要素之一，离开了影像，电影将不存在，而没有声音的电影还是电影，可见影像的重要性。因此影像的创作原理和技巧是影视导演必须能够驾驭的，而优秀的摄影师成功转行做导演的也大有人在，张艺谋、顾长卫就是其中的佼佼者。这里主要从影像节奏、影像奇观和影像的运动几个方面对影像的创作进行讨论。

大千世界，芸芸众生，万物莫不存于节奏之中。或许我们没有意识到，但总是处在这样或那样的节奏中。节奏的本质是运动，不仅有物体的外部运动，还包括内在心理的运动。《礼记·乐记》这样说：“节奏，谓或作或止，作则奏之，止则节之。”节奏本是音乐术语，是指音响的周期性变化，后来被人们用来泛指审美对象的构成中有关成分的交替出现。不同的艺术门类，节奏有不同的表现形式：音乐的表现为旋律，绘画展示成色彩线条的布局，文学中呈现为情节的跌宕和韵律的起伏，建筑则是空间的排列……不论如何，旋律也好，跌宕也罢，都无不是一种艺术节奏。大量艺术实践证明，节奏应该成为艺术着眼点和落脚点，艺术创作也离不开对节奏的把握。马尔丹在《电影语言》中认为，节奏是影片的最基本的特征，同时也是最微妙的特性。瑞典电影大师伯格曼则说得更干脆：“节奏，是至关重要的，永远是至关重要的。”法国电影理论家莱昂·摩西纳克认为，电影的关键是节奏，不然就是死亡。电影节奏是作品生命力之体现，没有节奏，便失去了艺术的魅力。下面我们先来讨论一下影像的节奏。

### 一、影像的节奏

席勒曾这样看待节奏的审美作用。第一，节奏的职能是使相互结合的内容上异质的东西同质化；第二，节奏的意义在于选择重要的东西而排除次要的细节；第三，节奏能为整个具体作品创造一个统一的审美氛围。这种节奏所形成的审美氛围也就是节奏感，是一种不可忽视的美学境界。节奏是艺术运动韵律的标志，应是所有艺术家追求的艺术目标之一。

电影理论家马尔丹在其《电影语言》中认为，电影节奏不是抓住镜头之间的时间关系，而是每个镜头的时限同镜头引起并满足注意力的动作的巧合，它不是一种抽象的时间节奏，而是一种注意力的节奏。如果每个镜头正好在注意力下降时切断，而代之以另一个镜头，注意力便始终不会中断，人们就会说影片有节奏了。这种注意力其实可以理解成观众的心理情绪，节奏是一种从情绪方面来感动观众的手段。导演要学会使用这种节奏，或者刺激观众的情绪，或者平息观众的情绪。如果使用错了，整个场面的感染力就可能会化为乌有；反之，如果在节奏上用得好，却会化腐朽为神奇。因此导演必须考虑到节奏这个要素，因为受导演意志支配的节奏是一种有效的营造艺术效果的手段。

### 1. 节奏的类别

从形式上分为内部节奏和外部节奏。内部节奏是指镜头内部的节奏，以故事情节的发展为基础的人物动作的速度、力度，摄影机运动的速度、方向，音乐、音响、色彩、光影的组合等。内部节奏可再分为叙事节奏和造型节奏。叙事节奏是指影片中故事、情节或人物情绪发展的状况，展示的是整个故事发展的快慢缓急的过程以及所引起的观众的心理变化，这是由故事内容所决定的节奏类型。故事发展的内在矛盾冲突和人物的内心情绪起伏而产生的节奏，分别为情节节奏和情绪节奏。情节节奏主要与叙事结构、叙事频度和叙事技巧有关。情绪节奏则是指情绪和情感运动变化所形成的节奏。造型节奏是指影片中通过多种造型手段把故事和人物性格表现出来的、能为人们直接感受到的节奏形态，主要表现为三个方面：因画面内诸要素有规律的运动变化而形成的节奏，主要包括被拍摄对象的运动、色彩、构图的变化等；因镜头的运动而形成的节奏，主要包括镜头长度、景别变化、拍摄角度、摄影机运动、光影对比、色彩节奏等；因语言、音乐、音响而形成的节奏。此外，节奏，也表现为镜头的剪辑节奏，包括对画面长度、景别的选择、镜头组接等技术手段。

### 2. 叙事节奏

前面我们对叙事节奏进行了概述，这里重点从情节节奏和情绪节奏来进行讨论。

#### (1) 情节节奏

故事结构是由故事发展变化形成的，影视剧中以戏剧性结构为典型代表。这种结构以矛盾冲突为基础，将人物关系和思想情感的发展紧紧扣住中心矛盾的行动线以推进剧情，这样会产生具有悬念感的戏剧性，把一个张弛变化的故事叙述出来。这种张弛相间的节奏感，还要适应观众的生理节奏和心理节奏。在作品的开始，往往出现的应该是一个短暂的平静，但是这个平静很快被打破，形成冲突；一场冲突之后，又出现一个相对的平静期，但是新的矛盾又在酝酿，又威胁着平静的局面。只有这样的情节节奏才能把观众的注意力牢牢地拴在银幕上。

在情节节奏的安排上做到张弛有致，既不是细细道来，也不是一股脑说出，而是“犹抱琵琶半遮面”，这就需要高超的叙事技巧。比如电影《红日》是一部情节紧张的战争片，然而，在战火硝烟中，导演却安排了一个细小的情节——下棋。那里是争分

夺秒的战斗，这里却几乎是时间凝固般的对弈。这种张弛有度的节奏安排，深得叙事节奏的三昧。席勒曾在其《论悲剧艺术》中认为：“一个新手就会把惊心动魄的雷电，一撒手，全部朝人们心里扔去，结果毫无所获，而艺术家则不断放出小型的霹雳，一步一步向目的地走去，这样可以完全穿透别人的灵魂，只有逐渐推进，层层加深，方能感动别人的灵魂。”在一些功夫片中，从开头到高潮一直让矛盾冲突上升，中间缺少回旋的余地，观众一直处于紧张的情绪之中，神经紧绷得不到修整，叙事效果适得其反。还有的作品节奏起落幅度过大，从高峰直接跌到谷底，这样的节奏让观众的情绪很难再调动起来，只会给观众造成精神上的折磨，而不是审美的快感。

因此，导演要充分考虑观众的节奏需求，在尊重故事发展需要的前提下，驾驭节奏须从观众的心理需求出发，最终作用于观众。贝拉·巴拉兹认为，当影片剧情发展到某一关键时刻，犹如作战双方俱已上阵而最后胜败尚未定局之时，突然改用剪辑速度愈来愈慢的细部特写来表现这一刹那间同时发生的各种现象，其效果无疑是最大不过的。如果一部战争片，从头打到尾，也会使人紧张得喘不上气来，反而让人觉得单调。

### （2）情绪节奏

所谓情绪节奏是指情感运动变化形成的轻重缓急有规律的状态。如果人物内心动作的强度与速度不同，即使同样的剪辑节奏、同样长度的镜头，也会产生完全不同的节奏感。如《云水谣》里，海天苍茫，陈秋水站在船头，眼里流露出迷茫的神色，这时候，导演用了一个长镜头，不断向前推进，由于这个长镜头里景物的变化和人物的运动，给人的感觉却不是沉闷。造成这种不同节奏感的，是人物内心动作的强度和速度，不是镜头长度和摄影方式。情绪节奏在意识流电影里使用最多，因为意识流电影追求的不是外部故事间的跌宕起伏，而是人们内心世界的冲击碰撞给观众造成的情绪上的巨大波澜，即节奏体现在人物的内心世界。比如，英国影片《红菱艳》中有两个镜头，长度差不多，而节奏感却不同。一个是在舞剧《红舞鞋》第一次演出，蓓姬从教堂的广场一直跳到炫目的世界里。另一个镜头则是蓓姬跟随克拉斯特离开莱蒙托夫舞剧团，在柔和的月光照耀下，拉开抽屉，拿出了心爱的舞鞋。前者是近于疯狂的快速节奏，而后者则是沉重的舒缓节奏。

### 3. 导演如何创作有节奏感的剧本

导演对剧本的处理常用“导演剧本”的字眼，苏联著名电影导演吉甘指出：“一部电影的制作，是一个极为复杂的过程。在考虑电影导演业务方面的种种问题时，作者深信，由于影片制作的特殊条件，导演这一创作因素在很大程度上，应当在创作所谓导演剧本的阶段表现出来。深刻地、真正富于创造性地写出一个完整的导演剧本，这是导演创作影片的基础之基础。”<sup>1</sup>这里指的导演剧本就是分镜头本和分场景本。美国电影理论家诺埃尔·伯奇在其专著《电影实践理论》中认为，分镜头包括三种含

1 [苏联]吉甘. 论导演剧本[M]. 北京：中国电影出版社，1979：1.

义,一是导演认为有必要写下来的任何技术信息,让摄制组能够理解导演的意图,并按照它进行各种艺术设计;二是在开拍之前对叙事动作进行精确分解为单个镜头或段落;三是完成片的形式结构,即空间片段和时间片段合成的实际展现。可见,分镜头剧本就是划分出影视最小的表意单位——镜头,而且标出拍摄的方法以及所有的技术要求。分镜头剧本即导演心中业已形成的银幕或荧屏形象。要写好这两种剧本需要注意以下几个方面。

### (1) 运用视觉思维创作导演剧本

在创作的过程中首先要考虑到电影的造型性,当他用文字把艺术形象表现在纸上的同时,未来的银幕画面也应浮现在他的脑海当中了,他所写的字句并不重要,重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来,成为造型的形象。导演们在撰写剧本的时候要考虑到剧本的可操作性,时刻把握电影银幕的视觉形象性。

### (2) 注意情节与主题的内在统一

对于导演来说,剧本主题犹如创作过程中的方向和指南,它从创作之初便决定了一部影片的节奏基调,主题的确是作品节奏风格得以形成的重要因素。

一直以来,剧作者们关于剧作主题的理解和导演有时候并不完全一致。导演通过导演剧本所描述的社会生活和塑造的艺术形象传达出来的贯穿全剧的基本思想,要尽可能深刻,要保持故事情节、人物动作与主题思想的共通共建的关系,因为情节呈现是为了表现主题思想而建构自身脉络,主题思想也只有通过情节呈现中的人物形象和动作才能得以传达,二者相辅相成,共同构成电影的整体形象。

### (3) 注意把握观众的心理节奏

我们看电影通常会有这样的经历,有的影片虽然放映时间较长,但观影结束后仍会感到比心理预期的放映时间要短,而且感到意犹未尽;有的影片虽然放映时间较短,却让我们无法燃起观影热情,不是打瞌睡就是提前离场。在观众心理观影时间和电影叙事时间以及影片放映时间之间如何做到最佳组合呢?我们需要从电影节奏同观众心理节奏的关系角度进行探讨,要以引起观众的注意力为前提,导演在进行艺术创作时也同样要使这种注意力保持稳定,让观众的心理节奏与电影节奏实现同步。

## 二、影像的奇观

在当代社会,媒介技术和数字技术的发展,影像奇观已成为视听影像的标志性特征及未来发展的重要方向之一,是影视艺术区别于其他媒介和艺术形态的重要方面。数字技术越来越丰富的虚拟合成能力,让经典的电影纪实美学在日益奇观化的影像世界面前遭遇困境,学界也对奇观和真实关系提出了不同的看法,或者认为奇观就是电影的本性之一,或者认为片面追求奇观的影像伤害了电影的叙事能力。而在具体的电影实践中,影像奇观仍被看作是由好莱坞所发展和确立起来的一种商业策略,其实践意义不容小觑。

大多数对影像奇观的探讨缺乏深入的理论分析,尤其从创作的角度进行影像奇观



系统的理论总结仍然不多，而这与影像世界的奇观景象形成了鲜明的对比。这里就当下新的影像奇观内容与影像奇观呈现形式的不断发展进行了总结，可以为导演的艺术创作提供一些启示。

### 1. 技术与奇观

早在摄影术发明的时候，本雅明就开始总结影像奇观的影响，而摄影术又推动了电影的诞生，开启了电影的机械技术时代，计算机生成图像技术的成熟，3D 影像技术的成熟使得影像奇观日益成为一般导演不得不研究的课题。

数字技术在此基础上更深刻地渗入了影像造型和虚拟表演。不同的媒介技术时代，影像的奇观形式也不一样，过去，机械复制技术是让现实生活奇观化的时代，通过各种方式向我们揭示了平时没有意识到的景象，它教会我们如何观看。它不仅用镜头放大了现实，还试图准确地呈现观察到的事物和动作。而在当下，数字技术使得生活奇观进入想象奇观或者艺术奇观的时代，看什么变得和怎么看一样重要。制造幻象的能力成为电影艺术家创新精神的重要标志，通过大众传媒的传播更让这个艺术形象家喻户晓，成就一种新的视觉神话。

但是，随着制作技术的提升，电影的制作也日益滋生出一种技术崇拜的倾向。片面追求“高技术”含量的影像奇观的影片在“高艺术”上明显捉襟见肘，比如电影《英雄》、《十面埋伏》、《无极》无不是用巨额投资和后期制作创造出令人眼花缭乱的视觉奇观，“技术奇观”的副作用也日益成为人们诟病的对象。我们应该清醒地认识到没有“技术”作为基础，电影艺术的诞生不可能成为现实，但是仅有“技术”，电影也不会成为艺术。只有当技术融入到整个影片系统当中、成为艺术创作的手段，它才真正成为电影艺术的独特表现形式和构成元素。追求时尚和刺激是人类的本能，当人类的生活方式过于放纵这种本能时，必然使得引起刺激本身成了目的，导致艺术沦为技术的奴隶。对于导演创作来说，技术的使用不能弥补艺术创作力的缺失，一味地靠技术的翻新出奇来满足观者，亦不能创造出真正动人的优秀作品。

### 2. 叙事与奇观

电影的叙事主要通过蒙太奇处理来完成，或者更准确地说叫做叙事蒙太奇，按照某种叙事性或逻辑的或时间的顺序，把不同的素材或画面组合成一个合乎规则的完整体，进而传达出特定的意义，产生戏剧性效果。奇观，可以说是具有非同一般的强烈视觉吸引力的影像，或者是借助各种高科技电影手段创造出来的奇幻画面。电影的奇观化首先是指通过画面的组接来呈现具有视觉吸引力的影像。奇观蒙太奇不同于叙事蒙太奇的地方在于，它更重视影像给观众带来的视觉快感，而不是影像组接的叙事意义。奇观叙事具有“拟真”的特点，这里的“拟”是虚拟或模拟，“真”是逼真，就是用虚拟现实表现出超真实，把想象中的任何图景影像化为具有视觉冲击力和情感吸引力的奇观。因为影像奇观的这种特点，数码技术制作的虚拟影像取代了现实真实，成为超真实。这不仅增强了奇观影像的生产能力，而且使得想超越生活真实的虚拟真实成为叙事的参与者，让大众逐步接受、认同并沉溺于奇观影像的审美幻境中，体现

了奇观叙事的优越性。

近年来,奇观影像日益成为当代电影的主流叙事手段之一,好莱坞历史上的巨片暂且不提,以近些年上映的影片比如《2012》、《阿凡达》、《大闹天宫》等以奇观影像炫人眼目的影片就足以称得上是人类视觉能力的超级想象。但是,人们为了制造“奇观”,有时候也不免把人物塑造和故事情节放到次要位置,故事情节也因此多少受到轻视。交代不清,情节拖沓,随意组合,人物形象不鲜明,诸如此类的问题也有所增加,从而使整部影片的叙事缺乏说服力。虽然独具创意的影像奇观造型会给观众留下深刻、长久的印象,具有语言文字所无法发挥的艺术效应,但叙事还没降落到可有可无的地步,试问没了故事,何谈故事片呢?

“奇观影像”作为声画语言具有拟真、直观的特点,比话语叙事更有优越性。奇观影像因为兼具感官刺激和叙事功能,以话语为介质的思维方式无法具象呈现的想象空间日益被视觉奇观影像所紧逼。不过,正如颜纯钧教授认为的,电影的发展与其他艺术相似,也体现出内部各要素的竞争性关系,在相互较量中生成、壮大和实现内部自治,最终使历史与逻辑在这里达到统一。对电影系统内部诸要素的平衡把握并非朝夕间就能完成,在实际操作中,重视一方往往是要以牺牲其他方面为代价,况且中国当代电影人面对的是极其复杂的当代社会和当代观众,出现问题也在所难免。

因为以相同的倾向选择,使这些影片具有了类型化、雷同化的特点。近几年的“奇观化”影视剧几乎都是古装片或历史片,更有甚者其故事框架都大致相同,甚至被指责“抄袭”或模仿,比如魔幻剧《花千骨》就遭遇此种诟病,那些抗战神剧更是被学界所批评。影视剧离普通百姓的生活是越来越远了,我们固然不能要求电影“铁肩担道义”,如果一味地在手段与技巧层面下工夫,而对艺术品质的追求止于杂耍和单纯的娱乐,恐怕难以长久地维持观众的兴趣与热情。

### 三、影像的核心——运动

影视艺术的不断发展,摄影的方式也日益多样,人们不再满足于固定镜头的使用,推、拉、摇、移、升、降等拍摄方式日益成熟并且成为一种重要的艺术表现手段——运动镜头。画面空间布局和画面内容变化也更加丰富。画面的运动感和深度感也让影视艺术的特质更加明显。

其一,电影的四边形画面曾被比喻成画框,而运动造型则让画面突破了“框”的限制,运动过程中,空间的连续性呈现带来了变化中的三维空间的深度感,摆脱了二维画面固定而刻板的内在结构。

其二,摄影机运动中,镜头拍摄过程持续的时间和镜头中所记录的时间是一致的,颠覆了蒙太奇剪辑所造成的时间压缩或延长的假象。这样拍摄的时空符合人们在现实里感受到的物质世界,给人更为真实的电影情境。

其三,运动镜头所塑造的形式美和节奏美通过运用推、拉、摇、移、跟、升降和手持等不同形式的手法拍摄,能够带来流畅的视觉效果和丰富的造型韵味。在电影实践中,

运动镜头还有一定的戏剧性效果,这种戏剧性是通过运动摄影造成的视听效果所引发的观众心理变化。比如,一个缓慢地跟着主人公的运动镜头可以带来有效的“移情”效果,观众随着镜头的移动与剧中主人公共悲喜;摇晃的手持摄影镜头却给人不安焦躁或疯狂激动的感受。视觉心理的存在让运动镜头与影片的人物、故事、动作等电影叙事发生关联,而且越来越被导演艺术家们所重视。在实际拍摄中,运动造型也逐渐成为导演们的自觉选择,因此,在导演创作理论的视角上进行讨论是有一定现实意义的。

### 1. 运动与情绪

在电影创作中,可以说镜头语言的任何细微变化都是要表情达意的,或者表达角色的情感状态,或者为影片的情感基调服务。用光有硬软之分,色彩有冷暖之别,不同的布光方法和色彩搭配都对人物的悲喜状态起着作用。镜头的运动也可以从视觉效果上表达人物情感,揭示人物的情绪。比如电影《有话好好说》中,摄影机为了拍出剧中人物的主观情绪而设计的跟进晃动镜头就表达出了李保田饰演的男主角的主观情绪。由此可见,运动镜头与角色塑造配合使用,能够把人物的所思所想、所感所悟微妙地表达出来。在具体制作中,这种联系观众视觉反应和角色情绪的一种方法就是主观镜头的运用。主观或客观镜头并非以摄影机是否运动才能区分。从广义上讲,所有镜头都是主观的镜头,都是导演所设计的一种叙事语境中的镜头,都是一种导演的叙事风格和艺术风格的传达。这里所说的主观镜头是导演从剧中人的视点或其他导演所虚拟(天使或鬼视点)创造出的视点,比如德国导演文德斯电影《柏林苍穹下》,就是运用这种视点的范例。影片讨论了人类命运的问题,包含宗教、救赎、仁爱等严肃主题,通过旁白的方式和天使的视点来看待天下苍生。这是一部散文式的电影,戏剧性不强,其宏大叙事的框架采用了双重视点的建构,天使的视点和隐藏在摄影机后的导演的视点,天使的悲悯情怀正是导演态度的体现,通过天使于高处俯瞰的角度,在飞行中观察世界,表情达意。导演用了摇臂俯拍的升降运动镜头拍摄,也暗含着导演的质疑、询问、反思等主观态度。

镜头运动的不同速度也能表达不同的情绪:适中的速度适于表现平静、客观、悠闲等中性情绪;慢镜头适于表现沉闷、压抑、悲伤、严肃等情绪;快速的镜头表达高兴、喜悦、紧张、焦躁、愤怒、疯狂等情绪。快慢影响着画面的节奏和韵律。创作者对摄影机的速度做主观化处理,或加快或放慢运动速度,能够产生不同的视觉效果。比如推镜头,可以快推、也可以慢推,但是表达的情绪是不同的:缓慢的推镜头被用于描述角色感情,进入角色内心从而与观众产生互动。推镜头中可以改变拍摄点的“推”(可以通过轨道完成推移运动)帮助观众了解故事空间中整体和局部的关系,同时对纵向空间进行具体的描述;而不改变拍摄点的“推”(变焦推拉运动)让观众产生被拍摄主体被不断拉到视线前的感觉,同时也压缩了被摄主体与背景空间的距离感受。同样是摇镜头,快摇和慢摇分别产生令人惊异的效果和从容不迫的视觉感受。在故事电影中,导演会按照全景、中景、近景、特写来调度镜头,往往画面起幅时是全景,人物开始讲述自己的故事,或者表述自己的情感时,镜头开始慢慢前移推进,人

物情绪不断增强,镜头也随之变成中景—近景,最后落幅是特写镜头,摄影机的前移推进表示进入人物内心的过程,由外而内地表达情绪。

## 2. 运动与时空

在电影叙事手法中,时空转换是一种重要的手法。即使是纪实影片,电影的叙事时间也会等同于物理时间。对时空进行压缩或延长,对重点表现的事件如何进行放大,对琐碎累赘的事件如何进行裁剪,可以成为导演是否优秀的指标。前面提及,运动摄影的优势恰好在于空间位移和时间变化,并以此创造出立体化的银幕空间。电影空间包括画框内的空间和画框外的空间,当景框处于静止状态时,电影空间相似于戏剧空间,而当电影景框及其空间处于运动状态时,画外空间开始转化为画内空间,便形成电影所独有的空间调度表现形式。用好运动摄影有助于压缩物理时间,交代故事时间的变化。在电影《公民凯恩》中,用几个吃早餐的镜头来表达凯恩与妻子的关系和时间流逝。《夏天,有风吹过》中,半夏被老师罚站的段落,一个横移镜头交代了上下课的过程。横移镜头的前半部分是半夏被老师罚站,在横移至讲台后,通过一个挡黑的处理,后半部分的横移看到半夏依然站着,但其他同学已经在打扫卫生了,说明已经到了下一个场景,两个场景的转化,两段时间的过渡,在一个横移镜头内完成,显得十分简洁。

推、拉、摇、移、升、降的镜头运动,将形成场景空间、视点、人物的不间断变化,而这些时空变化有助于丰富时空处理手法,以简单有效的形式推进叙事。

在电影《风柜来的人》里,导演用一个摇镜头交代了几十年的时空关系。阿清因为父亲去世,回到家中,看着父亲常坐的那张摇椅,回忆起父亲年轻的时候上班和自己告别的情景。台湾导演侯孝贤采用了一个摇镜头来实现两个不同时空的转换,从阿清摇拍到门前的墙壁,这个过程中,画面色调也变成昏黄的,再继续摇拍到那张空摇椅,观众看到的是年轻的父亲在摇椅上换鞋子,母亲此时入画给父亲递上公文包。过去时空和现实时空通过一个摇拍的镜头进行巧妙的转换,而没有蒙太奇的剪辑。在这里,如果导演用闪回的方式也能够转换时空,但显得常规,缺乏新意,也和自己一贯的长镜头风格不协调。

## 3. 运动与叙事

叙事风格的形成是导演成熟的标志,当代一些优秀的导演也会使用运动摄影来推进叙事过程。而一部影片的叙事风格也会决定以哪种镜头运动形式为主,并由此塑造该影片的叙事语境特点。顾长卫在《孔雀》里略显沉重的摇、推等摄影机运动塑造了一种冷静伤感的叙事风格,姜文在《太阳照常升起》里骤起骤落的升降运动摄影把影片激昂的叙事基调表达了出来。因为晃动的画面、不规则的构图、颗粒粗糙的影像质感而具有先锋气质的手持摄影运动造型手法也被一些著名导演青睐,导演张艺谋在《有话好好说》中摇晃的让人眩晕的手持摄影,广角镜头,强逆光,大俯大仰的角度,把凌乱、躁动不安、理性与非理性冲突的叙事语境表达了出来,导演王家卫在《重庆森林》中,手持摄影机跟拍奔跑的人物,摇晃不定,粗颗粒的画面质感,同时结合白闪、快切、慢动等手法,塑造了具有破碎感、分离感的叙事情境。

“跳接”是导演通过支离破碎、无逻辑关系的镜头剪辑，形成跳跃式的画面运动造型。在一般的剪辑观念中，同景别的画面是不能剪切在一起的，会形成视觉上的“跳”，而当代一些导演有意利用这种“跳”来加快叙事节奏，形成断裂感和跳跃感的叙事风格。《疯狂的石头》里卫生间等多场戏都是相同景别的两个镜头“跳接”在一起，而由于画面中的人物动作和调度位置的不同，让观众有一种突兀变化的感觉。《苏州河》里，在剪辑时故意省略了完整的人物动作，人物一个动作还未完成，就切到下一个动作，这种跳接有加快叙事节奏的作用，也表达了人物碎片式的情绪。这样，也表达了导演独特、个性的叙事策略，当然，随着时间的流逝和观众观影经验的精进，这种个性的剪辑手法也会慢慢进入主流，被大家所接受。

“越轴剪辑”不是按照传统剪辑要求的轴线在 90 度内的反打镜头剪辑，而故意造成位置的“混乱”感。比如《寻枪》就大胆地采用了越轴剪辑，在马山和一个偷枪嫌疑人骑自行车追逐的那场戏中，剪辑上完全不顾轴线，人物位置在银幕空间上是不符的，时而在画面左边，时而在画面右边，形成跳跃感，也贴切地展现出整部影片躁乱、无序的风格诉求。

“两极镜头”的显著特点就是把镜头内部或镜头间的强烈反差和不断跳跃统一在镜头间的相互关系中，突破人们观察事物的一般视觉规律，从而形成突兀、跳转的视觉效果，塑造反常规、独树一帜的叙事语境，主要用在 MV 和广告片中，广角与长焦镜头、特写与远景、仰俯角度、静止与快速运动等特殊镜头快速剪辑在一起，加快叙事节奏而增强视觉冲击力。《寻枪》中马山和好友在操场讨论枪支丢失一场戏，经常是广角下畸变的操场全景和人物大特写快速地剪辑在一起。《太阳照常升起》也频繁使用两极镜头，外景几乎都使用广角镜头，有意地利用广角的夸张造成画面与画面衔接后的眩晕效果，而且大部分镜头都使用了极端的仰俯角度拍摄，很少用正常的视角记录画面。狭窄压抑的室内和广袤辽远的外景的迅速转换，大特写和大远景的骤然跳接，广角和长焦镜头的频繁交叉，仰角和俯角镜头的极致匹配，营造出炫人耳目、张力十足的视觉效果。

此外，不同形式的运动镜头不仅是拓展银幕空间的造型手法，还是一种意蕴丰富、韵味无穷的象征手段，为提升故事的内涵起到了重要的影像作用。这里的象征是用视觉形象通过隐喻来表达一种意味，可以凝缩符号内涵，达到“一切尽在不言中”的效果。这些经过提炼的符号往往给人带来联想、讽喻等思维拓展。而运动镜头使用对比、增强、寓意、比喻等手段来加强画面内各个元素之间和画面之间的内在联系，传达所象征的内涵，表达出导演等创作者要表达的意义。

### 第三节 声音的技巧

影视剧的声音包括语言、音乐、音响三大部分。语言包括人物之间的对白、独

白、旁白；音乐则包括影视剧的主题曲、插曲等用来辅助叙事的乐曲；而音响则指影视剧中出现的各类声响，包括风雨声、脚步声、刀剑枪炮声等自然或由人类发出的各种声音。

声音在影视剧中发挥着重要作用，声音是真实世界里的重要元素，影视剧作为“物质现实的复原”，不能没有声音。没有声音的电影就只能创造一个纯粹影像的二维的空间世界，即使有运动和景深镜头，也会让这个世界的真实感大大削弱。在电影院里，即使观众将全部注意力投注在银幕之上，但巨大的银幕仍然很难完全让观众产生置身其中的空间感。然而一旦加入了声音，二维的世界立刻就得到了空间的扩展，声音的环绕让影像有了纵深的向度和立体的感觉，让观众踏入一个更接近生命体验的“真实”的白日梦。

## 一、音乐的戏剧性

戏剧性是指在舞台剧表演中能够引起观众的审美注意，激起他们情感反应的东西。一般衡量一个戏剧作品是否具有戏剧性，应当有两个指标：一是引人入胜，二是扣人心弦。戏剧演出中凡是既引人入胜又扣人心弦的东西，那就是戏剧性。冲突是戏剧性的核心要素，戏剧冲突以及由此发展成的高潮场面往往戏剧性最强烈。故事进展是张弛有序的运动，在这个过程中，戏剧性在不断消长、起伏，它的强度不断变化，最后达到高潮。戏剧性的这种变化模式同音乐的节奏之间有着某种对应关系。音乐家通过对音色、音高、音强、节奏、主题、结构等要素的安排，也会造成听众情绪的变化，从而在听众的心灵中唤起某种具有戏剧性意味的情感体验。在艺术实践中，音乐作为构成元素一旦进入影视艺术，就会成为电影综合体的有机构成要素之一，不论其之前音响性质怎样，都成为典型的戏剧性音乐，它的音乐结构里便蕴含着戏剧性。

### 1. 音乐在影视剧中的基本功能

音乐在影视作品中并非一种独立的表现手段，它主要是为了配合动作的形成、场景的展开、冲突的强化和高潮的推进而存在的。

#### (1) 描写

在影视剧中，音乐主要用来渲染、烘托画面的情绪和氛围，起到强化画面所表现的事物的特征和质感的作用，如草原的浩瀚无边和宁静，月光的安逸和皎洁，天空的辽阔遥远等自然景观，都可以用音乐来描绘。比如动画电影《山水情》里，老琴师消失在山水之间的身影，伴随着悠扬的古琴声让人感到天、地、人和谐一致的生态美感。这时的音乐把老琴师归隐山水的情趣准确地描写了出来。

#### (2) 抒情

音乐可以对人物性格的塑造以及人物内心的思想情感和心理的变化进行表现。音乐家将自己的感受付诸于音乐中，观众通过音乐的表达，来理解影视剧中的形象，从而诱发对故事和人物的理解和共鸣。与人物一起共呼吸，随着故事发展而感叹，比如苏联影片《这里的黎明静悄悄》片尾部分，画面是幸存的战友来看望逝去的几位姑

娘，悼念当年曾一起战斗的女兵们！在这一部分电影画面是彩色的，大家把鲜花放在墓碑前，这个时候背景音乐是缓慢的，深情的，从这段音乐中，观众可以听出悼念、荣幸和感伤复杂交织的心情。张艺谋导演的电影《菊豆》将一首欢快的童谣《铃儿歌》放慢速度一倍，这种低沉、感伤的音乐准确、深刻地揭示了菊豆身世的凄凉和心情的苦闷，人物形象也更加鲜活感人。

### （3）情景标识

音乐以特定的音调、乐器音色以及特殊风格在影片的局部或整体中作为表现时代特征、民族特点、地方色彩或强化特定的影片基调与气氛的手段，这时影视音乐运用其认识功能将观众引入特定的叙事情景，比如张纪中版电视剧《神雕侠侣》中小龙女由刘亦菲饰演，她一出现就响起《龙女之声》，观众只要听到这个音乐就发现：小龙女已经从空中降落在全真教众人面前，然后打得他们落花流水，并救走了杨过。

### （4）基调奠定

为电影配乐总是有一个鲜明的基调，这个基调由一个特定的动机演化而成，并在整部影片中不断发生变奏和重复出现，在情节发展过程中使整部电影完整统一，在观众的心理上产生首尾一致的感受。比如电视剧《甄嬛传》里主要采用古典诗词的意象和节奏融入作品，无论是刘欢唱的《凤凰于飞》还是《菩萨蛮》和《西洲曲》，均对剧情的发展起了很好的推动作用，并在观众脑海中形成统一的情感基调，音乐成为影视艺术整体的不可分割的要素。

音乐是影视综合艺术的有机组成部分，可以结合故事内容和情节进行阐释和刻画人物，还可以与影片的主题内涵相匹配，实现与影片的整体表达相协调的艺术效果。

## 2. 参与叙事

音乐可以直接参与到故事情节的发展中，起到推动剧情发展、深化影片主题的作用。比如陈凯歌执导的影片《和你在一起》，这部电影自己创作和录制的音乐很少，只有片头音乐是为该影片量身定做的，它用笛子、琵琶、笙、扬琴等富于中国色彩的民族乐器描绘出中国南方水乡的隽秀和清纯之美。该片背景存在大量的空白部分，只是单纯的对白和动作。其余的音乐都是现有音乐，比如，柴可夫斯基的《第一小提琴协奏曲》，流行歌曲《月亮代表我的心》等。其中柴可夫斯基的《第一小提琴协奏曲》不是以单纯为烘托和点缀剧情的身份孤立存在，而是成为一个关键引子贯穿全剧，成为剧情发展、矛盾激化和解决冲突的手段，它推动着剧情的展开，我们从中可以看出导演已经将其置于一个可以与演员相提并论的地位。比如电视剧《甄嬛传》里的《菩萨蛮》曲伴随着甄嬛从少女到深宫妇人的人生历程，每一次人生转折，情节推进都会响起这首歌曲。

### （1）配合电影画面、剧情的节奏，让其更具表现力。

画面与音乐恰当的结合，使得画面更富有节奏和戏剧性，相得益彰。动情的音乐，还可以通过音乐音高的变化来表达不同的旋律，表达不同的情感经历；声音高度的提高，同时也震撼了观赏者的心灵世界；音乐的长短运用产生了非凡的音色效果；音色

的悦耳动听,让人难以忘怀。电影音乐可以通过不同的音乐节奏和音乐语言,来增强电影的节奏,跟电影故事不同的风格、不同的场景相配合。著名电影理论家贝拉·巴拉兹在其《电影美学》中认为,声音将不仅是画面的必然产物,它将成为主题,成为动作的源泉和成因。换句话说,它将成为影片的一个剧作元素。例如,声音将不仅是一场决斗的伴随物,而且可能也是决斗的原因。刀剑相碰的响声也许并不太重要,因为它毫无剧作意义,更重要的倒是从花园里传来的歌声,因为两个情敌听着听着就吵起架来。巴拉兹所说的就是声音(音乐)参与叙事的作用。

## (2) 前后一贯,加强主题

电影主题音乐对影片的叙事风格、主题内涵等能够起到定位作用,随着影片情节的进展而重复、变奏或发展。有时,电影一开场奏出的主题曲,可能不是整首,只是取其部分,也将乐器简单化;到高潮时,主题曲旋律被改成极快,音域变了,可能变得不和谐;到最后,主题曲重现,完完整整地播放,主题曲的旋律便成了协调影视作品整体的手段。比如电影《冰山上的来客》的插曲《花儿为什么这样红》,在影片中就像个无形的角色,对故事情节有推动作用,该曲的三次出现都起到参与叙事的作用:战士阿米尔回忆年少时和伙伴古兰丹姆的悲伤往事——古兰丹姆被狠心的叔叔带走,阿米尔和古兰丹姆被迫分离。这第一次响起的歌声是对苦难的小伙伴的纯洁友谊的抒情,表达了他俩此刻的痛苦心情。当杨排长发现新娘子古兰丹姆向冰峰走去,为了辨明真伪,有意叫阿米尔唱起这首歌,歌声第二次响起,而古兰丹姆却继续朝冰峰上走,貌似“顺风不顺耳”的歌声却加深了杨排长对这个古兰丹姆的怀疑。第三次是当又一个古兰丹姆来到部队时,杨排长叫阿米尔唱起这首歌,古兰丹姆凝神细听,她情不自禁地随声和唱,这一次的歌声促成了两个经过坎坷经历的年轻人相认也解开了真假古兰丹姆之谜。以东北农村为背景创作的电视剧《篱笆·女人和狗》中的插曲给我们留下了深刻的印象,语言朴实,音调略显豪放,符合电视剧对人物和故事情节的整体表现。

此外,电影音乐还对人物内心世界进行刻画、揭示,表达银幕画面所无法直接观察到的剧中人物复杂的内心情感。而且使用不同的乐器中会有不同的表现:小提琴柔和的音乐,给听者造成宁静安详的感觉,流露出一种岁月静好、热爱生活的积极精神;民族乐器琵琶则可以表现苍凉、悲壮的古韵。比如任旭东导演的影片《地道战》里用一段京胡的乐曲表达老忠叔的焦急心态。

总之,电影音乐是电影的重要有机组成部分,并在故事情节的发展中发挥叙事的功能。音乐在影片中主要以插曲、主题音乐、背景音乐、场景音乐等形式出现,是按照剧情的需要、人物的需要、环境的需要布局与具体的实施,是从整体影视艺术角度出发,尽可能地使高度艺术化与大众化的文化需求相吻合。

## 二、噪声与无声

### 1. 噪声

“噪声”在不同领域中有不同的理解,对其也会有不同的处理方式。在电声学或



者影视录音技术中,“噪声”是声音拾取、录制、传播过程中应该尽量减小甚至完全消除的声音。因为那些叠加在有用信号上的干扰信号,会使有用信号发生畸变。在声音的制作过程中,对于此类噪声一直以来都是要唯美地剔除。不过,并非所有的噪声都是无用的,对于影视作品却又是动听的艺术,这些噪声会给人带来了某种愉悦,而一些优秀的录音师或拟声师往往能够发现或发明噪声的艺术作用,让噪声成为影视声音创作中的重要造型手段。因此,可以说,对“噪声”的认知就不能仅仅停留在“剔除的对生活环境、对艺术创作产生恶劣影响的杂波”的认识上,应该全面地认识噪声的艺术作用。

应该这样来定义这个层面上的“噪声”:它是在影视声音创作中由于在声音传播、记录或加工处理过程中出现的对于声音制作与创作有干扰作用的声音。它不仅会降低声音创作的整体艺术质量,还降低有用声音信号的清晰度,更会引起观众观影时的不良心理反应。从这个层面上讲,噪声是不需要的,是必须剔除的。而这时的“噪声”应是广义上的噪声。比如要拍摄一个大街上的影视场景,我们只需要演员表演时的语言和少许的环境声(车流声、其他人的说话声等)。如果在录音现场还存在电钻声或钢琴演奏的乐曲,这些乐曲在这里就成了噪声,虽然音乐在物理学上是乐音,但是在具体的影视创作中,其与电钻声一样需要被剔除。

因此,从影视录音艺术的角度看,噪声应该是那些在录音制作时不需要的声音。优秀的录音师不仅能分辨出哪些噪声是必需的,哪些噪声是要被剔除的,还要善于利用噪声为影视创作所用。因为声音的艺术创作由有限的声音变成了无限的艺术,把宇宙中的一切声音都作为创作的元素。这个时候可以发现噪声也能够无比的优美、无比的富于魅力。音乐也不再仅仅是由那几个音符所构成的艺术,而是由所有声音构成的时间和空间的“综合”艺术。噪声的“艺术”与影视艺术之间也有着亲密的关系:因为她们都是“综合”的艺术,从影视艺术创作的层面讲,噪声不仅拓展了声音艺术创作的无限可能性,也为声音艺术创作向着与众不同、先锋、前卫的方向发展开辟了一条捷径。噪声“艺术”与影视声音艺术的结合使得影视艺术的创作空间得以扩大与延伸,使得影视声音世界更加丰富和多姿多彩。

## 2. 无声

### (1) 无声的含义

随着时代的发展和技术的进步,电影声音艺术的创作呈现出了许多新的局面。声音设计者对声音品质和效果的要求更高,对声音的艺术化处理越来越细腻真切,声音艺术的处理手段也越来越多样化。电影理论家巴拉兹·贝拉在《电影美学》中指出,无声是有声片中最特殊的声音元素,是其他艺术形式不能实现的。静也是一种声音效果,但这只是在能听到声音的情况下才如此。表现静是有声片最独特的戏剧性效果之一。德国电影理论家克拉考尔在《电影的本性》一书中指出:当音乐在极度紧张的时刻突然中止,让观众仅仅面对无声的画面,这种效果反而变得更加强烈。

无声就是寂静,这里所说的无声并不是指默片时代的无声,而是指电影有了声音,

无声作为一种特殊的电影声音表现手段，能够产生独具戏剧效果的“声音”。它的艺术审美价值是与有声比较之下才存在的。有声片中的“无声”，是指影片为了达到某种声音效果所采用的暂时性的消音或者减音的艺术处理。这种“无声”有时表现为一种“寂静”，它并不排斥自然音响的使用，“寂静”的风声，雨声都可以营造影片特有的气氛，一个无言的表情，一个默默的动作都能传递出无限的深意。“寂静”并不意味着消极和空洞，相反“寂静”是一种生动的、富有想象力和表现力的声音，这种“寂静”包含着导演想要传达的强烈的个人思考，无声能胜过千言万语，必要的“寂静”能够带来“此时无声胜有声”的效果。

## （2）无声的“美学”

我们先梳理一下“无声”的艺术美学渊源。

老子所提出的“天下万物生于有，有生于无”的思想，阐述了有与无之间的辩证关系。道家学说的美学思想注重的是有形与无形的结合，虚境与实境相生的审美理想。国画中的“留白”主要是指在画面上留出部分空白，以笔墨虚实的变化营造空间感和审美意境，给观赏者留下足够的想象空间。因此中国画顺其自然地孕育出了“留白”这一独具魅力的艺术表现手法。“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”是白居易在《琵琶行》里的诗句，“此时无声胜有声”这句诗从表面上看是讲琵琶弹奏技巧的高超，但作者实际上是想表达当幽愁暗恨到达极致时，是任何语言、任何音乐都无法形容的，任何语言、任何音乐的形容都会束缚这种情感的表达，只有“无声”才可以表达这种情绪。白居易对声音是由有声和无声两部分构成，相互依托、相互对比的特殊艺术效果的总结不仅是对我国艺术传统思想的继承，总结出有声的美是存在于“无声”之中的，是需要“无声”的美来衬托的艺术思想，也为后来才出现的影视创作提供了艺术参考。

“无声”作为有声电影中声音处理的特殊艺术手段，不仅丰富了电影语言的表达，也是电影语言含蓄美的体现，给观众提供了可供回味和想象的艺术空间，也提升了电影语言的审美效果，发挥着重要的艺术作用。

### 其一，参与叙事。

凡是优秀的影片都很重视声音的表达和塑造，电影声音的叙事作用是影片声音创作的基本功能之一，可以帮助观众更好地理解故事情节，也有助于影片的内涵和情感的表达。而“无声”对影片叙事也有着不可忽视的作用。比如在《贫民窟的百万富翁》里，男女主人公在车站相遇时，导演用闪回来切换两个年轻人共同经历的时光，声音也在无声和有声间来回切换，他们一路走来有快乐，有坎坷，有勇敢，有执着，无声带给了观众更多的回味，仿佛时间都凝固在了这一瞬间，浪漫的爱情在无声的力量下爆发，使观众的心灵也融入了这无声的甜蜜画面。寂静中也蕴藏力量，一种有声与无声之间相互映衬所产生的静默感，往往是影片故事即将高潮的前夜。当人们想平静地叙述或者回答一件事情的时候，之前的一大段时间都会沉默不语，主人公将内心的复杂的情绪蕴含在深深的静默中，这时的静默往往是最波澜壮阔的。

“无声”也是讲述故事。《二十四城记》用一种纪录片的形式来讲述一个老国营厂职工无法释怀的奋斗史，也是辛酸史的故事，故事围绕着三代厂花和五个讲述者的亲身经历来诉说一个国营厂的历史命运。整个影片的声音基调都呈现出一种静默感，所有的讲述都渗透着一种无奈和沉默，每一个讲述者在回忆自己往事的时候都会有一种欲罢还休的感觉，在整部影片中，讲述与沉默并存，沉默寓于讲述之中，形成了影片特有的叙事风格。镜头下的每个人都有自己不想提及的人 and 不愿触碰的往事，每段故事的讲述都充斥着大量的沉默，通过这种“静默”的讲述我们看到了一个老厂的时代变迁，一代人的青春记忆。这种“静默”的方式虽不是华丽的技巧，但是朴素地打动了人的内心，沉默也是一种讲述，它比“讲述”更有张力。

“无声”让观者产生一种故事情节的期待感。电影《钢琴家》里，当斯皮尔曼饿到了极点，找了一个罐头，急着用小锤撬开的时候，由于过于心急罐头滑落到了地上，里面的水全都流到了地上，此刻声音又是以无声的处理方式，随着镜头慢慢地移动，他看到了眼前站着的德国军官，两人对视许久，这里的无声无疑是影片抛给观众的悬念点，使观众形成一种情结期待，期待着这一次钢琴家的命运会发生怎样的变化。影片《在云端》中，当乔治克鲁尼参加完妹妹的婚礼又一次回到台上演讲时，他的心境和以往都不一样，他开始厌倦这种生活，憧憬家庭的生活，他的脑海中浮现的全是他和他的情人亚历克斯在一起开心的场景，于是他疯狂地开车去找她，一路上他面带笑容，抑制不住的兴奋，他以为见到她之后会是个无比浪漫的场景，可是，当她打开家门，他看到的却是他们一家人温馨的场景，这一切对他来说是一个巨大的伤害。回到酒店，他静静地抽着烟失落地望向窗外，这一切静得一点声音都没有。这对于他来讲是很大的伤痛，此刻的“无声”与他的内心相呼应。影片的最后，乔治克鲁尼终于实现了他曾经的人生目标，得到了那张他曾经梦寐以求的一千万英里的会员卡，全球只有七个人获得了这张卡，可当这一切到来的时候，他却并不开心，他拿到卡的瞬间百感交集，甚至有些排斥，当机长问他为什么会有这么多时间，从哪来的时候，他沉默了许久，才说出：“I am from here.”这种处理有张有弛，沉默形成了一种情节期待，表现了一种人在旅途的孤独，当他意识到家庭的重要性，想拥有一个家庭，改变一种生活方式的时候，他发现他无力去改变，这种孤独和无奈或许只有用沉默才能更好地诠释。

## 其二、表情达意。

“静默”作为音响的一种写意性的手法，可以创造出超出音响本身的内容，达到一种“此时无声胜有声”的效果。张艺谋的《英雄》是新中国大片时代的开始，影片整体的声音创作都是唯美写意的，“静默”的声音元素经过了艺术化的效果处理，飘渺，虚幻，营造了一种介于虚实之间的意境美，不仅弱化了武打的暴力，更强调了一种柔美的舞武。无名和长空在棋艺馆的比武不仅是一次新的尝试，也堪称武打的经典。这次棋艺馆的比武，对于环境声的设计精彩至极。长棍、短棍、铁棍、银枪、铁剑纷纷登上舞台。无名手持铁剑，长空手握银枪，雨声淅淅沥沥，配合着古琴的醇厚，枪

剑相交迸发出动人心魄的鸣响，徘徊在棋艺馆的上空，打斗时声音的快慢和轻重与雨声琴声融合的非常完美。剑的声音响彻上空，水滴砸落廊间，突然溅开的质感，也影响了影片的内部节奏。加入混响效果的水滴声也巧妙地表现出了声音的空间感和意境感。小提琴和古琴的交融，是东西方乐器的浪漫融合，抑扬顿挫的古琴配合着雨声轻弹，表现了一种意境美，随着古琴声弹奏得越来越急促，鼓点声也越来越响亮，突然间，在琴弦断裂的一刻，所有的声音都静止了，而瞬间，弦乐声起，伴着男声京剧唱腔式的呐喊声，无名一剑刺入长空。音乐的表现一张一弛，收放自如，和影片画面达到完美的结合。

“无声”增加了声音空间的纵深感和神秘感。清风拂面，烟雾迷蒙，碧波荡漾，空灵幽静。这是武侠电影中经常出现的场景，也是武侠电影中的一种特有的美学境界。在给人带来精彩动人的视觉效果的同时又给声音空间的发挥带来极大的空间张力。在《英雄》中，残剑与无名在波光如镜的湖面上的那场比武，展示了一幅空灵飘逸之美。脚尖轻踏湖面的声音，剑划破水面的声音，舞武的表演以及空灵虚幻的环境声都为我们展示了一种诗意的美。这并不是一场真正意义上的比武，而是无名和残剑对飞雪的祭奠，表达的是对英雄的一种敬重，形似比武实际上确为一场舞武的表演，此时音响的设计也加重了写意的元素，加大了无名和残剑对打时蜻蜓点水般的踩水声和剑划破水面的声响比重，夸大了喘息声，使得这场在“意念”中完成的比武，诗意，柔美。最具代表性的一处声音设计是从水下仰拍踩水的镜头，此处的声音沉闷厚重，生动，真实。陶经在对水声的艺术处理上，更多地强调了水的刚性的一面，这体现在无名和残剑将水当作武器攻击对方，一来一去，同时借助水的反弹力上升腾空跳跃，这一切又使其在弱化暴力的同时又增添了一丝硬朗的感觉。

“无声”与有声的对比可以刻画人物心理，会比用单一的影像或语言来得更彻底和强烈，引导观众走进人物的内心，这比任何旁白、语言、音乐的方式都更加深入，能表达更深刻的意义。在《通天塔》里，导演使用大段无声的音响来表现千惠子的内心世界。千惠子本身是个聋哑人，她基本感觉不到外界的声音。当千惠子刚走入迪厅，这里出现的无声其实是在告诉观众，千惠子并没有听到任何声音，可是我们从千惠子的脸上可以看出，这一刻她又是如此的兴奋，无声和有声的交错象征着千惠子的内心世界和现实世界的对比，虽然她的真实世界是无声的，可是她的内心世界是充满热情的。她兴奋地看着这一切，自己慢慢地开始扭动，当兴奋了一段时间后，她忽然发现她喜欢的人正在和她的好朋友接吻，这一刻对千惠子来说犹如晴天霹雳，她无法接受眼前看到的这一幕，失望和震惊充斥着她的大脑，此时在声音表现上又一次出现了有声和无声的交替，配合着镜头和闪光的快切快闪，这里的无声已经不再是真实世界的表达，而是千惠子沉重失落的内心世界的表达，千惠子又一次回到了压抑的世界。

### 三、声音的奇观

在魔幻电影中，声音的作用不仅在于制造时空真实感，而且还在于引导观众进入

这个光怪陆离的世界。音乐是一种更加接近人类主观世界表达的抽象艺术，它能够影响人的情感和情绪变化，能够停止辨析，使人把理智放到次要的位置，把情绪凌驾于理性话语之上。音乐能够使我们进入梦幻世界，有效地催眠观众，去掉人们可能形成的对鬼怪、太空船、信息空间、幽灵以及在恐怖片和科幻片里面起重要作用的非理性的抵抗心理。

魔幻电影尤其需要特别的音乐，一种作为奇观的音声设计来降低观众对于异世界的防备之心，用富有感染力的音乐诱导观众放弃理性思考，以音乐的旋律、节奏使观众忘记对陌生世界的审视、评价等心理，由此，观众转而将全部注意力放诸于画面、情节、人物动作表情等感性体验层面，聚焦人物命运，关注人物心灵变化，保证奇幻电影能够做到叙事的完整。比如《指环王3》中摄政大臣逼迫儿子夺回失城那场戏就设计了高妙的音乐。法拉米尔因为能力不被承认，为向父亲证明自己的本领，与数量占绝对优势的半兽人，进行争夺失城的战斗。法拉米尔驱驰战马飞奔斗敌，而宁静的宫殿中父亲却不停地吃东西，并未在意儿子；与父亲一起聊天的皮平无力劝阻失去理智的摄政大臣，却因法拉米尔赴死的英勇而唱起一首感伤低沉的歌曲，如泣如诉，像是送别，更像是首祭歌。音乐环绕回荡在整个中土世界，甚至被放大到法拉米尔及众将士身边，也在每个观众耳边响起。法拉米尔则与将士们驱马疾驰，凶狠狰狞的半兽人已经磨刀霍霍。而摄政大臣却狼吞虎咽，伴随皮平的最后一声消散空中，吞咽的动作貌似停顿了一下，之后继续进食，整个空间仿佛凝固了，低沉抒情的音乐再次响起，悲情燃烧了起来。这些镜头含蓄内敛，没有拼杀的惨烈，也没悲壮的直白表达，而是用一首歌曲联系了战场内外两个时空，前后回荡低沉的音乐，很好地应和了观众的心理反应和整个故事的低回伤感。故事情节已让观众唏嘘，加入的音乐更让观众的情感体验不断升温，对法拉米尔的怜悯、对摄政大臣的无奈、对死去将士的伤感等。音乐虽不能叙述情节，但却能补充叙事，深化情节的感染力。

在魔幻影视剧里，风格独特的音声频频出现，还把魔幻世界的神秘渲染出来。魔法世界因为其充满未知，对人们的心理上来说，往往充满了神秘感。仙剑魔法类、奇幻武侠类等影视剧一般都把表现奇幻异世界的神秘和危险作为故事的重点环节。音乐在其中往往扮演着一种心理暗示功能，成为制造神秘和悬念的重要手段。比如电视剧《花千骨》中异朽君在黑暗中现身这一情节，使用了一段起伏不平、音阶忽高忽低的音声，给人以突兀诡异感，充分渲染出黑暗中凭空出现一位戴着面具人物的诡异感和神秘莫测。同时，他的说话声的变声的低沉不规律更可以制造出悬疑惊险的氛围。在奇幻世界里人物的行动神秘莫测、恐慌地摸索未知环境、突然出现神秘魔法世界等情节里，这对于衬托惊险气氛的作用十分有效。

## 导演的创作风格

相传苏东坡问人家，他的词与柳永的词相比如何？对方回答：柳词只能是十七八岁女孩儿执红牙拍板唱“杨柳岸，晓风残月”；苏学士词，须关西大汉执铁板唱“大江东去”。这回答生动而形象地说明了豪放的苏词和婉约的柳词的不同特色。这特色就是风格。

风格在《辞海》中被解释为“作家、艺术家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性”，它着重于作家或艺术家创作的唯一性。“风格即人”，18世纪法国作家布封提出的关于文章风格的著名观念揭示了作品风格和作者个性特征的密切关系。艺术家由于所处环境、生活经历、立场观点、文化素养的不同，各具互不相同的思想气质和性格特点，它们在创作过程中自然流露出来，就形成创作个性。这种创作个性使不同的艺术家在处理题材、表达主题、驾驭体裁、描绘形象、表现手法和语言运用等方面都各有特色。经过长期的艺术创作实践，这些特点在作品的内容和形式的和谐统一中就逐渐形成比较稳定的风格。古代杜甫的沉郁顿挫，王维的幽静秀丽；当代赵树理的通俗质朴、幽默谐趣，杜鹏程的粗犷雄壮、笔力挺拔，都是他们长期创作实践的结果，也是他们艺术成熟的标志。<sup>1</sup>

电影也有自己的风格。作为综合艺术，它的形成主要依赖于导演的风格、美术的风格、叙事的风格、音乐的风格等，所有这些风格最终融合而成整部作品的风格。中国的早期动画电影借助水墨画、剪纸、皮影、农民画等民间美术样式，融入东方艺术特有的写意化表达，被国际动画界称为“中国流派”，可见独特的风格在电影创作中的重要意义。

在众多的风格中，导演的风格是电影最为重要的风格。对于电影导演来说，他们的喜好和艺术思维习惯造就了电影作品的风格，造就了“电影所特有的给人的感受”，正是这种渴望展示自己独特艺术风格的激情，驱使他们投入到电影创作中去，孜孜不倦地实践。本章将系统地讲述导演创作风格的内涵、要素，以及导演风格与时代文化潮流之间的关系。

<sup>1</sup> 吴立昌，蒋国忠．文艺小百科[M]．北京：学林出版社，1982：23．

## 第一节 导演的创作风格与构成要求

20 世纪 80 年代伊始,第五代导演的魔幻现实主义作品风起云涌,构造了众多荒原意象,雄奇诡秘的东方影像震撼了全世界的观众。第六代导演的作品转向冷峻的现实主义风格,关注社会边缘的小人物,描绘边缘人物的细琐生活,表现了中国的边缘地域人群的生存状态。中国电影逐渐显示出导演愈发强烈的创作个性。电影是一种集体创作的艺术,它围绕着导演中心制而逐步展开。导演的作用是使银幕形象具有强烈的艺术感染力、深刻的思想性和完美和谐的整体风格。导演不仅是集体创作的核心,也是影片的独立的艺术创作者,将自己的个性融于电影之中。这一目标的实现,导演是通过手中掌握的艺术手段达到的,并通过这些手段凸显自己的个人风格。特别是艺术上成熟的导演的影像风格、创作规律等个人因素常常驱使着整部影片的发展方向。每个电影导演在艺术表达形式、叙事习惯、电影语言的使用上都有自己的理解。<sup>1</sup>那么,什么是导演的创作风格?它在电影艺术的创作体系中,到底占据什么样的地位?

### 一、风格即人

了解电影的风格,需要从艺术风格的内涵说起。艺术包括很多门类,如美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影等,区别它们的一个显著特点就是它们有着不同的表现形式和艺术语言,但是尽管它们有着自己独特的语言,它们互相影响,但又有区别,无论是什么样的主题和内容,都要通过一定的形式和风格来表现,形式和风格是艺术品审美价值的升华。艺术风格是从作品的思想内容与艺术形式的统一中体现出来的,艺术通过表达它的主题和内容,从而形成一定的形式与风格,形式风格是创作主体的能动的创作实践的精神结晶,同样的内容主题可以通过不同的形式风格来表达。

确切地说,艺术风格指艺术家或艺术团体在艺术实践中形成的相对稳定的艺术风貌、格调和气派等。它是艺术家鲜明、独特的创作个性的体现,统一于艺术作品的思想内容与艺术形式之中。艺术风格是艺术创作的成熟表现,或者说完美的艺术创作才能形成风格。艺术风格的形成受艺术家成长的地域环境、社会文化等因素引起的“集体意识”的影响,如“85 新潮”的艺术家风格多为“伤痕艺术”,因为他们是成长在改革夹缝中并怀着艺术梦想的一群人。

艺术风格可分为艺术家风格和艺术作品风格两种。艺术家由于世界观、生活经历、性格气质、文化教养、艺术才能、审美情趣的不同,因而有着各不相同的艺术特色和创作个性,形成各不相同的艺术家风格。艺术作品风格是作品内容与形式的和谐统一所展现出的总的思想倾向和艺术特色,集中体现在主题的提炼、题材的选择、形象的

1 王列、赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2013: 184.

塑造、题材的驾驭、艺术语言和艺术手法的运用等方面。它有时指某一艺术作品的风格，有时指一系列艺术作品所表现出来的总的格调。

应当说，艺术家风格和艺术作品风格有着不可分割的密切关系。任何艺术作品风格都不是无源之水、无本之木，它根源于艺术家风格。“风格即人”，布封提出的风格是作者思想品德、性格特征在文章上的表现。1753年，布封在法兰西学士院为他举行的入院典礼上发表题为《论风格》的讲话中说，文章是应该刻画思想的，风格是作者放在他的思想里的层次和调度，是作者全部智力机能的融合与活动产生出的审美感染力。他认为，这种感染力的大小，不单纯取决于文章的艺术表现形式，更多地由作者个人思想水平的高低来决定。作者思想素质好，所选择的题材意义必然重要，文章风格的层次也就高。

在中国古典文艺理论中，风格一般是指人的风度、品格或风韵。《新唐书·赵彦祖传》所书：“少豪迈，风骨秀爽。”韩愈的《感春》诗云：“孔丞别我适临汝，风骨峭峻遗尘埃。”刘勰在《文心雕龙》中著有《风骨》篇：“怛怛述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风生焉。”风指文意，骨即文辞，这段是说端直的言辞结合骏爽的意气，就可形成格调刚健，有艺术感染力的风格。

可见，东西方文艺理论都认为，文章风格的壮丽、坚实、遒劲与简练，来自于作者思想的深刻与排列的紧凑，表达的自然、诚挚、活泼而又流畅。否则，无论词句多么漂亮，格调都是低下而松散的，不值得仿效。客观事实、知识与艺术手法，都须经作者的主观再造才能形成风格。因此，文章风格实质上是作者精神面貌的一种体现。<sup>1</sup>

我们常说“字如其人”或“文如其人”，也就是说作品的风格就是创作者的风格。创作风格承载了作者的文化艺术修养、思想品质及人格魅力等因素。因此有人评价唐代书法家颜真卿的书法“老辣雄浑，有刚正不阿之霸气”，他的书法好像筋骨般有力，被后人称为“颜筋”。一个人的性格特征和人格魅力就这样被注入到了作品中，并受到后世书法爱好者的敬仰。鲜明的风格是令作品永生的秘密，作品被作者赋予本人的风格和气质，作品也就被赋予了灵魂，无论历史的车轮如何翻滚都泯灭不了作品强烈的个性特征，后人也会久观而不厌。

## 二、什么是导演的创作风格

### （一）导演风格的确立

导演是影视艺术创作的中心，他决定着影视作品的艺术个性、风格特征、精神取向和文化品位。导演担负着运用影视艺术手段，创造性地将编剧提供的影视艺术剧本

<sup>1</sup> 庄涛等. 写作大辞典[M]. 北京: 汉语大词典出版社, 2003: 807.



转化为影视艺术文本的重任,他能将编剧所提供的影视艺术文学形象,转换成活灵活现、真实可信的影视艺术视觉形象,我们可以认为,一部优秀的影视艺术作品就是导演运用“导演”技巧表现“导演”思想的过程。电影作品是个人思想的艺术化表现,它是导演对世界的认识 and 解释,反映了导演的人生观、世界观和艺术观。“一个好的电影作品是一个作者风格昭著的作品,作品艺术性的衡量标准即作品中作者个人风格化的程度。”<sup>1</sup>我们常说张艺谋的影片热烈奔放、自由洒脱,总透射出一种强烈的生命躁动和不安情绪,而陈凯歌的影片深沉含蓄、厚重朴实,处处洋溢着浓厚的民族文化底蕴,这都是在说这二人的影视艺术个人风格有着明显的差异。<sup>2</sup>可以说任何一部成功的影视艺术作品都深深地镌刻着导演审美个性的印迹。导演风格是艺术家的个人风格,是导演在其执导的影视作品中表现出来的艺术特色和创作个性。正如美国导演鲁本·马摩里安所说,风格就是艺术家对世界、对人生的看法和理解。因而,了解和研究导演的创作风格就具有十分重要的意义。<sup>3</sup>

导演的创作风格是指在电影作品中表现出来的独特的审美风貌和格调。优秀导演的创作,往往具有鲜明突出、与众不同的个性。这种个性,既表现在导演对事物的独特认识和理解,对主题和题材的独特处理和发掘上,又表现在独特的形象塑造、情节结构的编排和视听语言的基调、色彩、气势、节奏的表达上。这种独异性,以相对稳定的状态在该导演的系列作品中展示出来,就是导演风格的体现。

导演的风格还是导演的个性通过电影语言进行表达的方式。导演风格几乎体现在导演作出的每一个决定中。每个要素或要素组合都展现了一个独特的、富于创造性的人物形象,他通过理解、感性以及想象力,描绘、塑造和遴选有关材料构成某部影片。如果我们假定所有的导演都力求与观众进行明白无误的沟通,那么我们可以进一步认为,导演们试图操纵我们的反应,使之与他们的反应一致,以便让我们理解他们的想法。因此,在影片制作过程中,导演所做的几乎每件事都是其风格的一部分,因为几乎在每一个决定中,他们都在以某种微妙的方式来阐释和评价动作情节,展现自己的观点,并向影片中注入难以抹去的个人印记。<sup>4</sup>法国导演亚利山大·阿斯德吕克在1948年提出了“摄影机钢笔”这一观点,主张电影摄影机的执掌者应当像执笔的作者那样自由地书写,从理论上肯定了电影作品的个人化、风格化的可能性。法国“新浪潮”导演特吕弗在1957年《电影手册》上发表文章《作家的政策》,指出:“在我看来,明天的电影较之小说更具有个性,像忏悔,像日记,是属于个人的和自传性质。”<sup>5</sup>文章发表后,法国“新浪潮”电影的主将戈达尔、夏布罗尔等人继续撰文,宣传这种“作家的政策”,提出“电影作者”这一概念。在他们看来,“电影作者”应具备以下三个

1 祝虹. 电视风格说[J]. 当代电影, 2003(4).

2 王列, 赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2013: 184.

3 刘俊强. 影视心理[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2002: 243.

4 约瑟夫·M·博格斯, 丹尼斯·W·皮特里. 看电影的艺术[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010: 233.

5 尹岩. 弗·特吕弗其人其作[J]. 北京电影学报, 1988(1).

条件：起码的电影技能；影片能明显表现出导演个性，并且在一系列影片中一贯地揭示出其风格特征；影片必须具有某种内在的含义，导演必须通过他使用的某种素材来表现其某种个性，这种个性应贯穿在其整个作品中。<sup>1</sup>特吕弗等人确立了导演是电影的中心位置，导演决定着一部影片的风格和形式。

电影是一种特殊的综合性艺术，必须经过集体创作才能完成，而导演又是这一创作集体的领导者和组织者，他个人的风格在创作中起到主导甚至是决定性作用，如何处理好个体创作与集体创作之间的辩证关系，也是影响作品表达、展示自我个性的重要前提。在一定程度上说，一部影片的风格既是集体的风格又是导演的风格——以导演为代表的风格。导演风格的形成，受一定的主观与客观条件的制约和影响。由于导演的生活经历、思想观点、艺术素养、个性特征的不同，在处理题材、选择样式以及运用影视语言等方面，也必有其不同的特征。不同的导演，由于各自创作条件的不同，风格也千差万别。<sup>2</sup>同一导演，随着经历、思想感情以及艺术影响的变迁，其风格也会有变化和发展。

导演风格的确立，是由主观与客观两方面因素共同作用形成的。客观因素主要包括三个方面：一是特定时代中政治、经济、文化环境的影响。导演总是在一个具体的历史环境条件下生活的，时代的不同、经济条件的变化、政治环境的影响等，势必给导演的思想、心态、创作情绪带来影响。因此，在电影作品上总会打上时代的印记，导演与作品的风格也必然随时代的发展而产生新的变化。二是创作题材的影响。电影所描写的对象，总具有自己的性质与特点，不同题材的选择，使风格的形成出现不同的状态。如同壮美之物难显柔媚的风格，庄重严肃之事不能赋予滑稽可笑的笔调。三是民族文化传统的影响。不同的民族，有着自己独特的生活方式、思维习惯、审美情趣与语言特点。这些特点，虽然会因时代的变化而变化，但也会跨越时代，具有相对稳定性。这种民族特色也是影响风格形成的重要因素。

导演创作风格形成的主观因素，是指进入创作过程并作为创作主体出现的导演的自身条件，包括导演的世界观、艺术素养、个人经历、禀赋气质和知识结构等诸多因素。这些因素，均从不同的角度对风格的形成产生极大的影响。世界观是导演全部创作动机的根本出发点。导演对社会现象的道德伦理评价、政治评价、审美评价以及对题材的选择、主题的确立、描写的角度设计等，都在其世界观的指导下进行，导演的世界观对风格的形成具有决定性意义；艺术素养，既包括导演的艺术鉴赏力、感受力、现象力，又包括导演的视听语言掌控和表现能力，它是形成作品的一个最基本的条件；每一个导演都有自己独特的生活经历，这种经历既是形成导演世界观的基本原因，也对其具体的创作产生重大影响；禀赋、气质作为一种生理、心理的基本表现，会对导演的创作心境、情势发生作用，从而影响电影创作风格的趋向，形成导演独特的个性

1 王列，赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆：重庆大学出版社，2013：184.

2 庄涛等. 写作大辞典[M]. 北京：汉语大词典出版社，2003：809.

色彩；知识结构，能影响导演思维方式的形成、认识事物的深浅程度以及表现能力的高低。这些因素，都从主观上对导演的认识能力、表达能力产生影响，同时也直接影响到导演创作风格状态、品级的形成。

## （二）导演风格的特征

优秀导演的创作，往往具有鲜明突出、成熟稳定的特点，这些特点从作品的内容与形式、思想与艺术的高度统一中显示出来，并在一系列作品中得到展示，成为导演鲜明而独特的标志。导演风格的特征主要体现在以下几个方面。

### 1. 导演风格是艺术成熟的标志

艺术家在从事精神创作时，会在其作品中打下自己独特的烙印。当一个艺术家在整个创作活动中，在创作主题、艺术形象、情感特色、表达手法等方面形成稳定、独特的审美体验、表现手法和艺术追求时，他的创作就成熟了，从而形成自己独特的不可取代的风格。如水华的沉稳深邃，成荫的大气磅礴，郑君里的精致严谨，李少红的哀怨唯美，杨亚舟的温馨平实，都给观众留下深刻的印象。<sup>1</sup>导演在艺术创作上的成熟通常表现在以下方面：

一是视听元素的强烈个人化。作品风格的直接表现形式是视听语言，已形成独特风格的作者，在影像语言的基调、色彩、气势和节奏上，表现出相对稳定的个人特点，从而让观众轻而易举地辨别创作者的属性。

二是剧作类型化。一般导演均有自己最为“驾轻就熟”的影片类型。香港导演的故事风格显得更为强烈：王晶的赌片、彭浩翔的黑色幽默、黄精普的黑帮艺术化、刘伟强的古惑仔情节、陈果的艺术片、关锦鹏的人物传奇、王家卫的意识流美学、周星驰的无厘头故事等大多刻上了类型片的记号，观众在欣赏一个熟悉的故事时，也能习惯性地判断出导演。

三是创作班底固定化。创作班底分为“幕后班底”与“台前演员”。风格化的导演身后往往有着一批默默无闻、长年累月为导演打拼的“亲信”，他们与导演的默契是长时间沉淀下来的结晶，换来的是影片风格的统一以及技术的高度协调性，工作人员和导演无需太多沟通，双方便能熟谙彼此的思想。如王家卫的影片基本上是由他来主导的工作班子完成的：摄影杜可风、美术张叔平、剪辑谭家明等。这就造就出王家卫影片形式上的特色。台前演员的固定，也是维持观众视觉习惯的一个强烈标志，任达华、林雪、黄卓玲、刘青云、许少雄等杜琪峰电影中的“御用演员”，他们不但能让观众眼前一亮，仿佛故人归来，而且演员本身也熟悉导演的创作，对作品的驾驭和理解更为得心应手。

### 2. 导演风格是电影作品个性化的标签

导演大师的手法和技巧可以效仿和模拟，但唯独风格无法模仿和剽窃，这是导演

1 王列、赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2013: 182.

创作上鲜明而独特的标志。比如王家卫的电影，他所有的电影都是“重新拍摄”，强烈统一的风格让他从一般的导演中分离出来。

风格是导演创作中所表现出来的艺术特色和创作个性。由于导演所处的环境、生活经历、立场观点、文化素养不同，各具有互不相同的思想气质和性格特点，这些特点都会在创作的过程中自然地流露出来，就形成了创作个性，也就是这些创作个性的不同，使不同的导演体现在作品中的风格多种多样。艾尔弗雷德·希区柯克的童年是在英国的一所基督教会学校上学，学校的神父因他是异教徒而经常把他一个人整天关在忏悔室里，他对学校的那种环境总有种恐惧感，使得他从小性格内向、离群索居，没有一个伙伴，总是产生出很多奇想而自寻乐趣。青年时期，他对电影和戏剧产生了极大兴趣，之后他去学习美术，做过摄影师直到导演。他从小到大的环境和经历、他对视觉艺术特有的接受能力、他的性格使他的电影具有特殊的视觉魅力。他曾说过：“我经常问自己，为什么我对人的日常冲突的故事缺乏视觉表现的吸引力？我的思维是纯视觉式的。”正如他自己所说的，在他的影片中，情节离奇、悬念突出、气氛紧张。就像他从小爱奇想一样，他拍的都是那些不寻常的东西，如《精神病患者》、《蝴蝶梦》、《房客》、《三十九级台阶》等，在影片里他有意无意地表达出了他个人的种种意念，带有很明显的个人风格，被称为世界电影“悬念大师”。查理·卓别林所创造的“夏尔洛”这个流浪汉形象，一身奇特的绅士装束、硕大的皮鞋、总不离手的文明棍儿，穷困潦倒、饥肠辘辘，可总还不失绅士的风度，夏尔洛在《城市之光》里爱慕盲女又羞于表达的一幕使我们难忘；《巴黎一妇人》里，他从前的未婚妻的有钱情人请他吃饭的场面使我们又心酸又好笑，耐人寻味……卓别林出身于地位低下的艺人家庭，从小备受困苦，饱尝生活的艰辛。我们在他一系列的影片中，通过流浪汉那痛苦、卑微又似乎感觉并不重要的生活遭遇，让我们感受到了查理·卓别林对贫穷者的同情和理解，以及对那种热情与真诚人性的呼唤。可是这一切他都是用情节、动作的夸张与怪诞来展现的，给观众带来了笑声也带来了思考。这也就是他的风格。

影视是通过集体创作达到个人风格的艺术，因此，导演除了在开拍之前阐述构思时对全体创作人员强调风格外，还要在拍摄的过程中，时时注意各部门的创作是否符合导演的创作意图，稍有不慎，就会使全片的风格受到影响。<sup>1</sup>另外，还要强调一点，风格不是制订出来的，而是导演对作品倾注了全部的心血之后，根据自己的创作特点进行构思的时候自然形成的。

### 3. 导演风格具有相对稳定性

艺术风格贯穿于导演创作的一系列作品中，体现在创作的整体之中，具有一定的稳定性。每一个伟大的影视艺术创作者都非常重视自己影视艺术风格的形成，珍视自己影视艺术风格的稳定性和统一性。<sup>2</sup>

1 曹祖亢，周伯华. 影视艺术与技术[M]. 北京：电子工业出版社，1997：129.

2 王列，赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆：重庆大学出版社，2013：181.

著名导演谢晋在 20 世纪 60~80 年代,创造了一系列优秀的影片,塑造了“伦理情节剧”的电影模式,具有强烈的历史使命感和忧患感。这个时期他的影片多取材于广大人民群众关注的重大社会内容,开掘深入,善于刻画人物,特别是创造了一系列的妇女形象,善于表现人情人性,以情动人。在《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》、《最后的贵族》、《清凉寺的钟声》等作品中,他把儒家的伦理文化、社会主义的革命文化,还有传统知识分子的价值观念,以及对中国现实的革命的浪漫理想都融合在了一起,在这个伦理情节剧传统当中形成了自己独特而又稳定的风格,影响了几代中国人。

### 三、导演创作风格的构成要素

作为作品在整体上体现出来的一种独特的审美特征,导演风格的构成主要由两方面因素所决定:首先,导演要确定影片的思想和主题,反映出哲学和社会观点;其次,导演要为影片所表现的内容确定最恰当的艺术形式,通过蒙太奇思维,对视觉形象、音乐、音响、电影时空进行的独特处理,创造出新颖的表现技巧和艺术形式。正是二者的统一结合使影片呈现出鲜明的风格,所以影响导演风格形成的因素由艺术家本人的思想与艺术素质和表现技巧、艺术形式组成。<sup>1</sup>美国著名电影理论家波布克也曾把影视表现技巧因素概括为:题材的选择;剧本的处理;视听语言的表达;演员表演;剪辑;辅助元素的运用。从导演创作的过程来看,这六个方面渗透在影视创作和风格形成的全过程。

#### (一) 题材的选择

在所有的要素当中,对题材的选择更能揭示出导演的风格。很多著名的导演都是先行选择题材、构思主题而后撰写剧本,或者监督剧本的创作以使之符合导演自身的设想,因为题材是风格的核心内容。对题材的考察可以从寻找共同或相似的主题开始。一位导演或许主要关心社会问题,另一位则着重表现上帝与人的关系,还有的导演关注善恶的较量。导演试图让所做的一切都能产生相似的情感效果或情绪,他们对题材的选择与主题的表达相关。例如,阿尔弗雷德·希区柯克被明确地与惊悚、悬疑电影等同了起来,在他的影片中,情绪变成了一种主题。一些导演擅长拍摄某一类影片,如西部片、史诗巨片或喜剧,另一些导演则长于将小说或戏剧改编成电影。

比如,马丁·斯科塞斯的电影经常以自己儿时生活的纽约老社区作为背景,似乎总把镜头对准他所了解的人物类型,电影的个人化色彩非常浓厚。史蒂文·斯皮尔伯格则相反,他小时候住在郊外,更喜欢表现幻想的、超越生活的故事与人物。斯皮尔伯格描述那些吸引他和斯科塞斯的不同电影题材时说:

我们做的是完全不同的东西。我永远不可能拍出《愤怒的公牛》。我也不认为马

1 王列,赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆:重庆大学出版社,2013:184.

蒂（马丁的昵称）会以和我一样的方式来制作电影，比如说《第三类接触》。他肯定能制作出一部非常精彩而有趣的《第三类接触》。但是我不认为我能够制作出同样精彩而有趣的《愤怒的公牛》！马蒂喜欢表现原生态的生活，喜欢原始、本能的尖叫。他是电影史上最擅长表现原生态场景的导演。那种原始、本能的尖叫会把我吓得魂飞魄散，所以我一直都避免拍这样的片子。所以我制作的电影都有那么一点高于生活，或低于生活，但绝不是真实的生活！是超越真实的生活。那些才是我一直感兴趣的电影类型。

导演选择处理戏剧冲突的类型也是探究导演风格的重要主题类线索。有的导演倾向于对关涉人性、宇宙或上帝的微妙而错综复杂的哲学问题进行严肃认真的审视，一些导演喜欢刻画那些出现在动作/冒险类影片中的肢体动作冲突，还有一些导演偏爱去寻求特定时代和文化深处的民族性格及其命运。

在某些情况下，对一个导演典型的题材的研究或能揭示出其稳定的世界观，即对人和世界本质的始终如一的哲学表达。陈凯歌导演的《黄土地》是第五代导演得到国内外确认的第一部作品，天高地阔、气势磅礴的黄土地，浊浪滚滚的黄河，鼓乐齐鸣的迎亲队伍，150人组成的腰鼓阵，烈日炎炎下的求雨场面，众多中国象征和风俗民风的描写，加上人物命运的压抑悲怆，使影片集叙事、象征、隐喻于一身，在土地、民俗与人物命运之间反思了中国文化和传统的民族特性。本片也是第五代导演群体与传统中国电影正面决裂的开始。在影片开拍之前的导演阐述中，陈凯歌这样描述自己对《黄土地》风格的设想：

作为学步者要说明影片的风格，恐怕是件难事。但是我们称之为风格的东西毕竟是容纳主题的基础，那么，试着说明还是必要的。

黄河是大河不是小溪。在它的水流之上，容不得落叶或枯枝的滞留，它的水势是强大的。

走上陕北的山顶，登临送目，你又会发现，黄河的流水几乎是静止不动的，只是在流向的曲折上，才能看出它的壮阔。

我把黄河的流向比作影片的结构，又把远观的流水比作占了影片相当大比重的一部分句子。

我的意思是，就结构而言，我们的影片应该是丰满而多变化的，具有自由而又狂纵的态势，意写纵横，无拘无束，而就大部分句子而言，却温厚、平缓，取火之木，穿石之水，无风皱起，小有微澜。因而大有响入云天的腰鼓，哀吟动地的求雨声，小有入夜深谈，河边浅唱。

在总体构思的制约下，我们已经扫除了原剧作中一切公然的对抗性因素。我们不正面描写与黑暗势力的冲突，不正面铺排父女间的矛盾，不正面表现人物在接受外部世界信息后的变化，也不点明人物出走的直接动机，而代之以看似疏落，却符合时代特征和民族性格的人物关系。

我们还将在拍摄过程中扫除影调、色彩、构图、音乐音响、表演、场面调度、服

装、道具等诸多方面一切利于外而害于内的棱角，使影片成为可以向规定方向隆隆滚动的球体。我们极度重视影片的情节和所要完成的戏剧任务，我们又希望其能够潜水而行，到达彼岸。

掌握本片的要领就是一个字“藏”。

“大言无声，大象无形”，影片的风格形象概括起来就叫做“黄河远望”。

在这种风格的影响下，影片中陕北农民在黄土地上默默耕作的身影，显现出一种巨大的韧性和耐力，但土地的凝重也映衬着心灵的闭塞、保守和无奈。电影的故事情节主要是从一个启蒙者的目光来看这块古老土地上人民的愚昧落后：在黄土高原上搜集民歌的八路军文艺工作者顾青，唤醒了当地少女翠巧对自由生活的向往，但她却难以抵抗自己作为女性的悲剧命运，她所面对的是养育了她的亲人，是那种平静和温暖中的愚昧，最终她为自己的选择付出了死的代价。“黄土地”的象征意义就在于那种沉积在民族文化深处的保守性格和无法挣脱天命的悲剧感。

## （二）剧本的处理

导演和剧本一般有三种关系：一是导演直接创作剧本；二是编导合作，导演也是编剧之一；三是有编剧有导演，导演在剧本的基础上再创作。在第一类关系里，导演直接表达自己对生活的理解，体现自己的风格追求。如王家卫导演的大多数电影都是自编自导的。

在第二类关系里，大多数导演和固定的编剧保持着密切的合作关系，如波兰著名导演基耶斯洛夫斯基的《蓝》、《红》、《白》三部电影都是由他和皮谢维奇共同编剧的。对于编剧而言，必须知道谁将执导自己撰写的剧本，以便根据导演来量身定做，使剧本适应导演的特长。就像威廉·高德曼所说的那样：

你绝对有必要修改剧本以适应具体某个导演的特长，绝对有必要这样做。如果你正在为希区柯克撰写电影剧本，你应该知道不能给他设计宽银幕画面。他不想拍摄宽银幕电影。如果你给大卫·里恩写剧本，你就不能给他编排一个只发生在房间里的场景。你给大卫·里恩撰写宽银幕电影，他能拍摄出来。他愿意这样拍摄，而且有技巧和天赋来拍摄它。希区柯克，却不行。我用两个不同风格但同样非常优秀的导演为例子来说明这种剧本因人而异的必要性。导演们各有所长。

在第三类关系里，电影导演会根据自己对电影剧本或者电影故事的理解进行处理，体现自己的风格。例如新旧两个版本的《小城之春》，同一个题材，同一个主题，2002年田壮壮拍摄的影片是在1948年费穆的旧版影片基础上的翻拍之作。两个风格不同的导演，对影片的表达侧重不同，使两部电影呈现出诗意和纪实两种迥异的风格。旧版影片《小城之春》中加入了大量的玉纹的独白。通过这种内知角度，观众既看到人物所经历的事，又知道人物头脑中的思想。同时导演在独白的设置中仍有所创新，它不仅讲述玉纹的内心想法和思想感受，具有主观性，还具有全知全能的功能。它像是一个引领者，交待有关的故事背景，介绍各个人物的状况，兼有客观性，是一种很

独特的视角。新版影片《小城之春》中，田壮壮直接省去了旁白，用的是客观视觉角度，利用摄影机作为眼睛，完成正常叙事，属于客观视角。而借助人物语言、表情、动作，场景画面的变动，音乐音响的配置及光影的调节等方面的有机配合来代替、弥补旁白的缺失。这样就充分调动了观众的主体性，将广阔充裕的思想与再度创作空间留给了观众，调动起更充分、深入的思考和感悟。由于两部影片的视角选取不同，导致影片在叙事上的处理不同：旧版《小城之春》利用玉纹这种全知全能的视角来交待全面的情况，影片采用对比和铺陈的表现手法进行叙事。影片的开头花了很大的篇幅，由玉纹来讲叙和引领，介绍仆人老黄、丈夫礼言、小妹戴秀等家中的情况，以及夫妻之间的关系和感情，然后是志忱的出现和家中带来的变化。通过这种对比和铺陈使剧情呈现出平静——打破平静——恢复平静的显在叙事模式。这样就使影片诗意风格鲜明。新版影片《小城之春》的叙事方式在于镜头的组接，这样就使影片的观赏性更强。导演要着重表现的是志忱和玉纹以及玉纹和礼言之间的矛盾，至于戴秀的情窦初开，影片中没有明显的表现，礼言考虑的戴秀和志忱的婚事也只是一带而过的轻描淡写，原版中周玉纹特地到戴礼言房间约他出来的那场“过门”，在新版中也被删掉了。田壮壮导演对旧版电影大胆的删戏处理，不但加快了叙事节奏，而且减少了原版中的一组潜在矛盾——戴秀对志忱的暗恋，情节的精简有利于突出重点。

### （三）视听语言的表达

电影作为一种视听艺术，声画造型是决定其艺术语言构成和表达的重要因素。镜头运动、场面调度、画面造型、剪辑技巧……以视听语言的方式传达思想，不同的电影导演有不同的理解和手段，这样也就形成了不同的导演风格。

#### 1. 镜头调度语言

景别、焦距、运动、角度是构成镜头调度的基本元素。影视艺术画面中的构图与绘画中的构图一样，也包括点、线、面、形、体等视觉要素，也要遵循对称、平衡、黄金分割比、空间感等构图原理。与绘画中的画面构图有所不同的是，影视艺术中的画面构图是在镜头的调度过程中实现的，镜头在推、拉、摇、移、跟的过程中动态构图，达到表现画面意义的最佳途径。一般来说，每一部影视艺术作品都有其构图的特色，不同的导演也有不同影视艺术画面构图的方式。

导演常常利用对摄影机角度、摄影机运动和摄影机与被摄物体距离的控制来展现自己的风格。在影片《铁皮鼓》中，导演施隆多夫经常利用摄影机角度的变化，来展现深刻的政治寓意和历史沧桑感。在影片的开始，主人公的外祖父与外祖母是求救者与营救者的关系，影片用了很大的俯拍视角，突出在当时情况下，外祖父伏在地上，面临被宪兵追捕时的萎靡与无能。宪兵走后，外祖母的反打镜头是一个90度的仰角，外祖母微笑着，显得神圣高大。

在影片《重庆森林》中，导演王家卫大量运用摇拍的技巧，故意造成画面的不平稳，且摇摆跳动的效果。当阿武与阿菲见面，镜头则是完全停止的。这样的定格在此



片中自然展现了某种意义,一方面它代表了两段故事的衔接点,让阿武有足够的时间独白,带出下一段阿菲的故事,另一方面它强化了他们擦身而过时的交集。正是这种对场面的处理,使王家卫作品里的角色都有一种无根感,由无根感流露出一种对生命苍凉短促的感受,王家卫个人不愿受限于时间的风格也表露无遗。

在影视拍摄中,被摄对象与摄影机的距离的远近也会造成画面内容及视野大小的不同,即景别的不同,一般来说,导演正是通过景别的不同来引导观众的注意力的,因此景别并不是单纯的技术结果,它也有表达导演意图的目的。“景别是种镜头风格和导演风格”<sup>1</sup>,当影片中景别的选取呈现出一种规律和趋势,则会形成一种镜头视觉风格。“导演在处理镜头时,自觉不自觉地会从影片内容出发,使景别的转换、变化形成一种规律,融入自身对某种景别的偏爱与使用,这时影片景别的变化频率与变化强度,就成为了导演叙事语言的风格,也就构成了镜头风格与导演风格交织在一起的轮回与变异,从而形成了影片的造型风格和情绪风格。”<sup>2</sup>

基耶斯洛夫斯基的光影世界中有属于他自己的风格。他被誉为当代欧洲最具有独创性、最有才华以及最无所顾忌的电影大师。他的电影作品中充满着对人类灵魂和精神世界的探索,无论是在他早期的纪录片创作还是在他后期的故事片创作当中,影片的视听语言都表达着与他人生哲学密不可分的关联。基耶斯洛夫斯基的影片注重表现细节和人物的内心活动,小景别非常适合这样的表情达意手法,可以帮助他更好地展现影片细节和表现人物情感。另外,其影片的主要场景是室内,在有限的空间内表达无限的深刻意蕴。下面以三色系列之《蓝》中,朱莉搬着蓝色风铃找房子的一组镜头为例做一剖析:

镜头	拍摄方式	内 容	音 效
镜头一	中景	朱莉与房屋中介人谈自己想要的房子类型	街上嘈杂的人声
镜头二	特写	房屋中介人问及朱莉的名字,朱莉回答完自己的名字以后,又急忙改口说还是用我未嫁前的名字	街上嘈杂的人声
镜头三	中景(跟摇)	朱莉打开房间门往里走,摄影机跟着她看房间的每一个角落	此时,轻柔的音乐响起
镜头四	中景(跟摇)	朱莉打开灯看着房间,突然想到要把蓝色的风铃挂起来,她右手拿凳子,左手拿盒子,准备挂风铃	
镜头五	特写(跟摇)	朱莉打开盒子,拿出风铃,镜头对着她的右侧	音乐响起,伴随风铃清脆的碰撞声
镜头六	特写	朱莉挂好风铃,环顾风铃,光线透过蓝色的风铃打到她的脸上,映出蓝色的、不断变化着的光斑,她想起了过去,哽咽着	音乐伴着风铃声
镜头七	近景	朱莉到餐厅吃冰淇淋,喝咖啡	
镜头八	小全景	朱莉无意间听到音乐声,抬头的时候,看到窗外吹箫的男人	音乐声响起
镜头九	特写	朱莉抬头望着窗外,听着音乐声,眼泪在眼眶里打转	音乐声继续

1~2 张会军. 电影摄影画面创作[M]. 北京: 中国电影出版社, 1998.

续表

镜头	拍摄方式	内 容	音 效
镜头十	大特写	一滴泪水滴到咖啡杯的碟子上, 光线逐渐变暗又变亮, 又变暗直至整个屏幕变黑	音乐声继续

这组镜头中大量使用了中景、近景和特写, 这种小景别的运用突出地刻画了朱莉的表情。从她面部微小的表情变化凸显她内心的悲痛情绪, 这种看似淡淡的情感无疑最能够激发起观众内心的情感认同。

基耶斯洛夫斯基的影片, 镜头中呈现出一种生活状态的客观陈述, 很少有摄影机的运动, 运用了大量的中景和近景, 善于使用固定机位来拍摄。他通常把摄影机放在一个旁观者的角度, 默默地记录着镜头前所发生的一切, 而不会刻意地去移动摄影机。这种拍摄方式能够让人感觉到他在拍摄过程中对剧中人物身上所发生事件的关注, 但是关注却又不去评判, 让人感觉到他似乎对于人物身上所发生的事无动于衷, 然而正是这种看似无动于衷, 他想要表现的主题被展现得淋漓尽致。这种拍摄习惯与他早期的纪录片拍摄不无关系。其影片中, 导演的叙述视点几乎就是一个人的高度, 没有升降推拉和移动, 少量的摇镜头的依据是人可以转头。这种叙述视点让观众感到他仿佛以一种冷漠间离的情感高度站在影片角色的旁边, 注视着他们的一举一动, 不评判, 不介入。这便是基耶斯洛夫斯基的独特之处, 他似乎以一种观众无法察觉的方式讲故事, 观众沉浸在故事当中, 丝毫感觉不到他的存在。这是将角色视点统一在导演视点之下的叙事原则, 本身表达了导演在沉默目击的同时自然流露出的对待人类生活的基本立场和态度。

基耶斯洛夫斯基关注人类的命运和精神世界, 他的电影空间始终伴随着人的行为。在他的镜头中, 人始终是主体。固定机位的拍摄方式忽略了空间纵深的拓展, 使人物的生存空间形态一再虚化。由此可以看出, 基耶斯洛夫斯基的电影空间是直指人类心灵的空间, 他的镜头旨在探索人类内心深处的隐秘。

## 2. 画面造型语言

光线、线条、色彩、影调是构成影视画面的造型元素。电影从黑白到彩色的发展使人们发现, 色彩对于表现故事情节、突出人物性格具有重要的作用, 对色彩的控制力已成为凸现导演风格的重要元素。伯格曼电影的画面构图严整而富于戏剧性, 喜欢用黑白对比, 很少甚至不用过渡性色彩, 体现了其严峻、深沉而颇具哲理的风格特色。安东尼奥尼的画面风格有时近乎杂乱无章, 对比几乎完全消失, 天空大地融为一体, 皮肤和形体的色调同周围环境接近, 正好与其神秘、迷惑、茫然的导演风格相吻合。

中国的第五代导演, 在早期的影片创作中大胆使用色彩的象征化表达手法, 强调造型语言的写意特质, 才使导演的风格更加凸现。《红高粱》中那种铺天盖地的淡淡的红色既愉悦了观众的视觉器官, 又象征了一种强烈的生命意志。那是一种敢爱敢恨、敢作敢为、酣畅淋漓、尽情挥洒的人生态度, 两者交融在一起, 使人流连忘返, 回味无穷。《黄土地》的色彩基调是黄、灰和黑, 影片中亦是处处充斥着沉重和不明朗。这是一个发生在黄土高原上的悲剧, 恶劣的地理环境使这片土地贫瘠荒芜, 使这里的

人民落后愚昧，翠巧是这片古老土地上年轻一代追求光明的殉道者。黄色的土地占去画面大半的空间，地平线推得极高，把蓝色的天空逼得很窄，天地交际间出现的人物局促地活动在逼仄的空间里。显示人类在自然面前的微不足道，这恰恰解释了当地人们贫穷愚昧的原因。在单调沉寂的黄色中，唯一生动的色彩是一队娶亲的红色队伍，但新娘还只是十几岁的孩子，这似乎暗示了这里最亮丽的东西也一样是落后的产物。

斯皮尔伯格对电影色彩的运用，有着执着的追求。他善于用色彩去表现一种情绪、感情，传达出故事本身无法表达的情感内涵。

与中国第五代导演的早期作品不同，斯皮尔伯格认为影调最重要的是各部分色彩之间的对比与和谐感，而不是某一单一色的绝对作用。通过各种色彩之间的对比、组合，各个局部色调的相互连接形成色彩节奏，从而通过色彩的节奏变化，体现出环境气氛、人物情绪的起伏变化。在《辛德勒的名单》中，影片的基调是以黑白灰和暗淡为主的冷色调，但在这种基调下，斯皮尔伯格又加入了一个穿红裙子的女孩，冷暖对比，形成了强烈的视觉差。在大屠杀弥漫的痛苦下，那个穿红裙子的女孩仿佛是唯一希望，虽然她趁乱躲过了枪杀，但依旧还是走向了死亡。斯皮尔伯格巧妙地运用色彩对比，把纳粹的丧尽天良的残忍罪行表现得淋漓尽致。这一色彩的对比，不仅产生了强烈的视觉张力，还带来了激烈的心理冲击。这种既对立又和谐的表现，是其他艺术表现手法无法比拟的。

爱森斯坦曾主张，色彩要“停顿”，要用在“刀刃”上。色彩停顿，不能简单将其理解为没有色彩或不用色彩。爱森斯坦所说的“停顿”，指的是不要处处、时时都突出“色彩的意义”，否则会产生“滥”而“满”的不良效果。斯皮尔伯格就善于运用色彩的适度停顿使色彩节奏张弛有度，跌宕起伏。在《拯救大兵瑞恩》中，当镜头从血腥的战场转到瑞恩的家里时，斯皮尔伯格此时将持续了几十分钟的冷色调画面做了一个适度的停顿，切换成温馨宁静的暖色调画面——大片的橘黄色麦田、生机盎然的绿色庄稼和慈祥劳作的老母亲构成了一幅温暖怡人的田园风光图。然而这一暖色画面的安排只是起了瞬间的适度停顿，虽然温暖却暗藏杀机，为瑞恩母亲接到两个儿子战死沙场的噩耗埋下了伏笔。冷暖色调的适度转换，使得影片的色彩节奏不再单调，而是跌宕起伏，引人入胜。

#### （四）演员的表演

演员的表演是在领会导演的意图下完成对角色的创造的，导演对演员的选择和对演员表演的控制是在其整体风格和构想的大前提下来进行安排和要求的。一部电影的主将是演员，而导演则是幕后的司令，导演的风格永远比演员的风格在电影中体现得更为明显。塑造好银幕中的人物形象，须通过演员的创造体现出来。作为导演，如何和演员合作，并深入了解并掌握每个演员的表演特性，共同设计创造好角色，是头等重要的事情。陈凯歌在《黄土地》的导演阐述中，对演员的表演提出了如下要求：

我们的影片只有四个人物，如果，分别去描绘四个人物的性格基调用不了许多篇幅，但我不打算这样做，尤其不想向你们说明你们将分别担任的角色各自是什么人。我的意思是，他们是什么人，将最终由你们呈现于银幕上的形象来完成。我的任务不过是把你们扮演的角色置于各自适当的位置。你们所应该感受、把握和再现的一切都已经存在于分镜头剧本之中。因此反复研究分镜头剧本是绝对必要的。

我希望，你们将主动找我，我们将在面对面的交流中，使角色的形象活起来。

同视觉形象相比，文字是极其乏力的。我不要求你们写出人物小传。我只要求你们在如下几个方面认真思索，并将你们的想法逐一告诉我。

A. 你对人物自身性格的生成和造成这种生成的环境之间的关系如何看待？你对体现这种关系有何设想？

B. 你如何理解在表面无冲突的状况下的人物关系？你是否认为自身形象的塑造，一定程度上取决于人物的关系间的消长？你将如何表现这些关系？

C. 就分镜头剧本提供的内容看，大到全剧、小至每场戏、每个人物都有着不同的第二任务和远景任务，你对此作何理解？准备怎样在完成具象任务时透露出来？

D. 你们一定不要试图去表演人物的美或丑，无论是善良或愚昧，无论是欢乐或痛苦，在他们都是正常的生活，是不需要格外加以表现的，尤其不能够单独加以表现。你们要谨慎地使用你们的眼睛，尤其不要用眼睛去表现结果。

可见，在影片拍摄的前期准备工作中，导演与演员的沟通非常重要。导演须经常和演员一起琢磨角色，将自己对影片主题风格的设想准确地传达给演员，以确立剧中人物的性格基调和特性、情感、性格发展的轨迹以及和其他人物间的关系，帮助演员根据自身的特点找到感觉并尽快地进入角色。在电影的拍摄过程中，导演更是演员直接的引导者和诱发人，帮助演员尽快地、真切地进入规定的角色要求。

### （五）剪辑的运用

导演的蒙太奇思维最终定稿于剪辑台，剪辑被称作是影视艺术创作的“最后冲刺阶段”。从某种意义上说，剪辑的过程就是体现并完成导演思维的过程。导演必须有效指导剪辑工作，有意识地运用切、淡、化、划的衔接技巧处理好时间、节奏、视听关系等元素，将自己的美学思想、艺术个性注入影视作品中，使其真正具有自己的风格。巴拉兹在《电影美学》一书中明确指出：“剪辑使影片在叙述故事时具有风格、速度和节奏。”<sup>1</sup>可见，在影视艺术创作过程中，剪辑也是影视艺术“风格、速度和节奏”的主要创造者。

对镜头的剪辑形成影片的节奏。不同的导演，不同的题材，对题材的不同理解，都需要用不同的节奏形式来与之配合，不同的节奏也会形成不同的风格。如香港的警匪片总是爱用短镜头，剪辑速率也非常高，因为这样的快节奏一方面可以显示作品内

1 贝拉·巴拉兹. 电影美学[M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 114.

容本身的紧张性，另一方面也可以激发观众的好奇与紧张。

贾樟柯的电影长镜头与固定镜头相对较多，影片主要以中景、小全景、大全景为主，很少有特写镜头。大多用沉默的镜头，全靠人物的表演来进行叙事。他并没有将镜头切分开，而是尽量保留现实拍摄的完整镜头，这样的剪辑风格使得影片的整体节奏缓慢，导演试图通过弱化剪辑来展示人们现实生活的基本经历。在影片《小武》中有一个镜头：摄影机正面拍摄站在后景街边的小武，前景处大街上的过往行人不时将他挡住，他顺手偷走了正从他身边经过的一个小贩的一个苹果，随后小贩又不慌不忙地折了回来，但仅此而已，镜头结束，导演并没有将镜头剪开，整个过程没有穿插任何镜头，也没有交代小武和小贩的镜头，结尾通过剪辑省略掉了；小武去找胡梅梅，两人坐在床上交谈的那场戏，导演用了近六分钟的长镜头来交代，保留了时空完整性。这样的处理方式使得影片更具有现实意义。

## 第二节 导演的创作风格与时代文化潮流的关系

约翰·唐林森在《文化帝国主义》中认为“文化”是一个复杂的载体，其复杂性在于“这个词在历史发展过程的经历”。要理解文化的形成必须将它还原到特定的历史文化语境中去，所以只有追本溯源地了解了特定文化语境，了解导演的特定成长经历和所处的时代环境，才能真正理解其由此形成的文化立场，及其特定的艺术表现风格。

### 一、艺术风格的多样性及其成因

艺术风格最鲜明的一个特点，就是它的多样性。任何一个艺术门类，我们都可以从中发现多种多样的艺术风格，任何一位出色的艺术家，我们都可以发现他与与众不同、具有个性的艺术风格。总的来说，艺术家风格多样性的形成，有三方面的原因。

#### （一）艺术家独特的创作个性

艺术生产作为一种特殊的精神生产必然要在艺术作品上留下艺术家个人的印记。艺术家作为艺术生产的创作主体，他的性格、禀赋、才能、心理等方面的种种特点，都很自然地会投射和熔铸到他所创作的艺术作品之中，即通过创造性劳动使主体对象化到精神产品之中。中国古代文论常讲“文如其人”，画论讲“画如其人”，书论讲“书如其人”，法国文艺理论家布封讲“风格即人”，实质上都是强调艺术风格体现出艺术家的精神特性。艺术心理学的研究证明，艺术家独特的性格、气质等内在个性心理特征，确实对创作风格产生了很大的影响。现代心理学把人的气质分为四种基本类型，研究结果表明，“俄国的四位著名作家普希金、赫尔岑、克雷洛夫、果戈理在气质上

就分别是胆汁质、多血质、黏液质、抑郁质”<sup>1</sup>，显然，这几位著名作家先天不同的气质特征和心理特征，不能不对他们的创作产生影响，成为他们后来创作风格不同的原因之一。在舞蹈表演中，不同气质类型的舞蹈演员有不同的表演风格。如对同一角色的不同主演，可以表现出不同气质与个人风格，如苏联演员乌兰诺娃扮演的白天鹅奥吉塔，纯洁、善良、羞怯，有一层淡淡的忧郁，体现出其本身的气质特点，很好地创造了与白天鹅吻合的典型形象；而另一位芭蕾明星普列谢次卡娅，其身材修长，舞蹈动作热情、开放，她的力量率直地体现在所表演的白天鹅的气质当中，体现了另类风格的白天鹅形象。

## （二）艺术家独特的人文环境、人生阅历和艺术追求

正因为如此，艺术家在创作过程中，从主题的提炼，从艺术结构到艺术语言，都体现出鲜明的创作个性。因此，艺术家从艺术体验到艺术构思，再到艺术传达和表现，始终具有自己独特的审美体验、构思方式和表现角度，从而形成自己的艺术风格。曹雪芹家从曾祖父起三代担任江宁织造的要职，康熙皇帝五次南巡有四次住在他家里，后因其父免职、家产被抄而家庭衰落，这种复杂的生活经历与坎坷人生，既为他创作巨著《红楼梦》奠定了坚实的生活基础，也成为他独特艺术风格的重要依据。所以说，艺术风格的形成，有艺术家个人的性格、气质等内在心理特征和独特的人生道路、生活阅历等主观方面的原因。但是从根本上讲，艺术家的创作个性受到他所在的社会环境的制约。因此我们说，艺术风格是艺术家在创作中表现出来的独特的创作个性，它来源于艺术家主观方面的独特性，同时又凝聚着文化特色、时代精神、民族特性等多方面的客观社会因素。

## （三）审美需求的多样化

由于欣赏主体存在着不同的社会层次、文化层次、年龄层次以及不同地区的差异，造成审美需要的千差万别，反过来刺激和推动着不同艺术风格的形成。对于音乐爱好者来说，有的喜欢贝多芬气势磅礴的《英雄交响曲》，有的喜欢勃拉姆斯安谧恬静的田园风俗。这些不同的艺术需求，促成了艺术生产中绚烂多彩的艺术风格。

## 二、导演风格的民族性和时代特色

艺术风格的另一个重要特征，就是它常常具有鲜明的民族特色和时代特色。中外艺术史上，我们可以看到，每个民族的艺术总是具有某些共同的特征，形成艺术的民族风格；每个时代的艺术也常常具有某些相似之处，形成艺术的时代风格。艺术风格的多样性与一致性，往往是风俗习惯等多种因素决定的，体现出本民族的审美理想和审美需要，但归根结底还是根源于本民族的社会生活与经济基础。19世纪法国著名

1 彭吉象. 艺术学概论[M]. 北京: 高等教育出版社. 2005: 309-312.

艺术史学家丹纳在《艺术哲学》一书中认为“种族、环境、时代”这三个原则决定着艺术的发展。从美学的角度来看,艺术的民族风格又离不开民族文化心理结构、民族风格的形成,离不开各个民族独特的文化心理结构,它以一种“集体无意识”的方式积淀下来,并且世代承传、延续下去。

### (一) 民族精神的反映

影视艺术作品的民族风格是指一个民族在影视艺术作品中所流露出来的共同艺术特性。影视艺术民族风格的形成,缘于该民族的思维方式、表达习惯、生活环境、政治活动、文化传统、社会习俗等因素,每一个影视艺术创作人员都是一定的民族的成员,由于长期受本民族文化的熏陶,在这些人员所创作的作品中,自然就流露出这个民族的性格和审美风格。例如,西方的影视艺术作品热情奔放、幽默活泼,而中国,由于长期受儒家思想的影响,含蓄委婉、严肃平和,显示出几千年古老文明大国的深沉内涵。

费穆是 20 世纪三四十年代中国影坛上卓有才华的电影导演,他主张运用含蓄的方法,通过生动的形象表达深刻的哲理,以期使人们从中受到感悟和启迪,因此他的影片具有很浓的哲学意味,常充溢着浓郁的温情,同时带有较强的道德感召力。他的作品《人生》、《天伦》、《香雪海》都从不同侧面对人生的生存价值、人生的目的、意义进行哲理性探索。它们没有曲折离奇的剧情,故事简单,情节平淡,犹如一首诗、一篇散文或是一幅生活素描,叙述简明、风格朴实。特别是影片《小城之春》具有中国电影的民族性特征。影片站在中国传统民族文化的一边,吸收了其他影片特别是戏曲片的长处,运用现代电影的种种观念与技法,以其舒缓的节奏、富于变换的长镜头和空间表现,直接传达出大量叙事难以表达的思想信息,形成奇特、复杂、含蓄的表演特点,使电影艺术达到中国古典美学中诗的境界。

作为一个生活在美国的犹太裔导演,斯皮尔伯格既接收了本族的犹太文化,同样也吸收了美国文化,并将这两种文化融合在一起,体现在他的作品中,形成独特的电影风格。

斯皮尔伯格从小就为自己是个犹太人感到自卑,犹太人的身份让他从小就受到了别人的排斥和辱骂。虽然他从小就不愿意承认自己犹太人的身份,但他还是继承了犹太人的性格特征——异于常人的精细、聪慧、勤奋和执着,以及内心深处对美好人性的渴求。斯皮尔伯格在“二战”题材电影的选择上,灵感大都来自于他自身的民族情结,再加上时代背景与文化价值的融合,使他的电影具有更真实的震撼力。斯皮尔伯格由于性格上的特点,对于电影制作的要求近乎苛刻。为了营造《大白鲨》惊悚的效果,他制作了三条 25 英尺长的机械鲨鱼,并且真实地拍摄了几条凶猛的澳大利亚鲨鱼,记录了鲨鱼撕碎铁笼的壮观画面。在拍摄《辛德勒的名单》时,为了还原真实感,他坚持实地拍摄,并且不用故事板。他重新创造了那些时间,就像目击者或者被害者一样经历这些事件,每个场景都唤起了最真实、最原始的感情。斯皮尔伯格作为一个

犹太人，已经深受犹太民族的文化意识所熏陶，他的影片也透露着他本民族的文化特征。犹太人由于长期被迫漂泊、被排挤，以及受到“大屠杀”的残害，他们对和谐、真情无比渴望，渴求人性的美好。在《辛德勒的名单》中，犹太人向辛德勒感恩的话“救人一命，即救全世界”正表明了这一点。而辛德勒这一人物，也正满足了他们渴求真情的愿望。

斯皮尔伯格在美国长大，自然而然会受到美国文化的影响，美国精神所倡导的自由、平等、乐观、人道主义和英雄精神自然也会在他的电影中体现出来。在《拯救大兵瑞恩》中，米勒上尉为了救出瑞恩家族中仅存的儿子，牺牲了自己，体现了人道主义主题。在《辛德勒的名单》中也体现出了人道主义精神，影片除了控诉纳粹党的残暴之外，也站在客观的人道主义立场上，表现出了对犹太人的同情，突显出辛德勒的英雄主义人物形象。斯皮尔伯格将犹太文化与美国文化融合渗透在一起，形成一种新的文化价值。

## （二）时代环境的影响

纵观电影发展史，由于同处一个历史时期，遇到一些大致相同的社会问题，受到一些共同的时代风貌、艺术倾向的影响，有着一些比较相似的思想观点和艺术见解，这就使一部分导演在创作的过程中形成一些共同的风格。这种群体风格，一般是指时代的风格，流派的风格。法国的先锋派运动、新浪潮，英国的纪录片运动，意大利的新现实主义，苏联的“眼睛派”等都是流派风格的表现。<sup>1</sup>

20世纪30年代的中国电影不但有划时代的意义，而且在艺术方法、风格与技巧方面的探索，具有承前启后的历史作用。它的现实主义精神和民族风格奠定了中国电影的历史地位和美学基础。<sup>2</sup>“九·一八”和“一·二八”事件剧烈地加速着唤醒民众，奋起救亡的过程。从1931年起，直到全面抗战爆发，日本帝国主义步步入侵，国土沦丧、社会黑暗的严酷现实，极大地促进了中国人民的觉醒。“猛醒救国”代表了关注民族危亡的广大观众对电影的呼声。“时代的巨轮推动到1933年了，远东的风云正在千变万化地翻滚着，被压迫于帝国主义铁蹄下的中国民众正在呼号、呻吟、叹息……”<sup>3</sup>一大批忧愤、摸索之中的电影艺术家，寻找着电影在时代与民众中的位置，寻找着表达下层人民命运与疾苦的新题材与新方法，努力把自己置身于时代的洪流中去。左翼电影的产生，正是这样一个时代的必然产物。

20世纪30年代的电影中的现实主义方法之确立，首先和左翼电影的领导者、组织者在思想与艺术上的指导有直接关系。这种指导和实践紧密结合，明显地反映在剧作创作里。夏衍、阿英、郑伯奇等人创作的具有阶级内容的、尖锐反映当时现实的剧

1 周全星. 电影艺术概论[M]. 长春: 吉林电子出版社, 2008: 98.

2 倪霞. 探索的银幕[M]. 北京: 中国电影出版社, 1994: 1.

3 蔡楚生, 朝光. 现代电影. 1933(1).



本，确立了思想上和政治上的方向，对于左翼电影艺术家走向现实主义的创作道路，对于形成一种焕发新的时代精神的电影，具有决定性的意义。

20 世纪 30 年代电影的现实主义艺术特色，又和新文化运动的深广影响有着密切的关系。文学、戏剧和艺术各领域为期十年的创作和理论建树，欧美和俄国进步文化的大量介绍和传播，对于“五四运动”以后成长起来的整整一代文学青年，有决定性的影响。这当然包括投身电影界，以后成为 30 年代左翼电影代表人物的探索者们，蔡楚生、袁牧之、孙瑜、沈西苓、吴永刚、应云卫、费穆等人的早期经历和从影生涯，无不体现着新文化思潮的烙印。这种不同于上一代人的思想与艺术陶冶的历史，对于形成他们的艺术风格和电影观是有重要作用的。本质上属于现代科技产物的电影，与一批新文化运动的产儿的结合，跟它十年前与纯粹传统的古老文化的结合，有性质的不同。30 年代银幕上，和浓郁的时代气息同时涌现的，是一种新鲜的活泼的电影美感，和 20 年代银幕上的戏剧风采拉开了距离。电影语言和表现技巧的突出追求，理论和评论方面相应的贡献，都和这一代人受益于新的文化思潮有关。

1934 年摄制的《姊妹花》，虽然创作年度已跨入了 20 世纪 30 年代中期，但是影片对现实社会的剖析和主题的探索，剧作与镜头的结构特点，表演与造型风格的追求，明显地体现了 20 年代电影的美学情趣。《姊妹花》作为郑正秋后期的代表作，体现了他“教化社会”的一贯主张，融汇着他多年的艺术经验和风格。影片本身不但具有极大的研究价值，并且借此可以识别 20 年代与 30 年代两代人在中国电影探索上的足迹。因为 1933—1934 年，左翼电影的几部初露锋芒却具有现实主义气息的影片已经问世。<sup>1</sup>

波兰导演克里斯托夫·基耶斯洛夫斯基作为 20 世纪八九十年代世界影坛上最有创造力的电影大师，奉献给世界影迷的除了充满光彩的想象力、深邃的人性思索之外，还有源于早期纪录片的独特气质和对现实悲天悯人的关怀。他的影片在以好莱坞为代表的商业电影几乎吞没全球电影市场的产业时代，为艺术电影赢得了几乎是“绝唱”式的尊严。

分析基耶斯洛夫斯基电影风格的成因，需要了解其电影创作的历史环境和社会环境，需要把他的影片放到整个波兰电影导演群体中去分析。战后的“波兰电影学派”曾经作为欧洲新浪潮的轻骑兵驰骋于欧洲疆域，以瓦伊达、卡瓦列罗维奇、雅库波夫斯卡、福特、蒙克为首的“波兰电影学派”受到意大利新现实主义的强烈影响，影片意义深刻，代表作品主要有《地下道》、《华沙一条街》、《一代人》、《灰烬与钻石》等。更让世人瞩目的是“波兰电影学派”巧妙地对政治现状进行辛辣讽刺和揭示，并对国家机器所宣扬的个人英雄主义持怀疑态度。

第一，电影内容往往既植根于民族历史，又紧密结合社会现实。因为民族历史和社会现实是形成导演世界观和价值观重要的因素之一。例如，波兰二战中和二战后长

1 倪霞. 探索的银幕[M]. 北京: 中国电影出版社, 1994: 4.

期处于大国角力的夹缝中，波兰人的天空始终笼罩着战争悲观恐怖的迷雾，然而波兰人的内心却蕴藏着愈加强烈的民族独立意识和国家主权意识。在这样的历史和现实中，二战后的波兰电影，例如霍兰的《欧罗巴欧罗巴》和瓦伊达的《卡廷惨案》等，把波兰人的苦难历程作为电影的核心内容，控诉侵略者和强权对波兰人的压迫和杀戮，强烈表达着对民族独立和人性自由的向往。

第二，两大政治集团以及波兰的宗教，三种势力所代表的混乱的价值观念体系冲突。这种冲突及其所带来的道德体系的解构与重构，在电影中的直接体现便是“道德焦虑、无所适从的幻灭感、悲剧意识”。

第三，浪漫主义的缺失、喜剧传统的缺失，乃至电影种类的失衡，特别是内容的沉重。其中最具代表性的是基耶斯洛夫斯基的三色系影片《蓝》、《白》、《红》。影片中的三种颜色分别对应法国国旗的颜色，象征着自由、平等、博爱。影片《蓝》中所含的宿命论思想、忧伤的蓝色、叩击心灵的寂寥的音乐以及对悲伤情绪的细腻渲染是影片的成功之处。影片《白》是三色系中色调最单一、故事最简单的一部。白色在影片中具有一种讽刺意味，似乎在讽刺波兰人面对西欧国家和波兰国内强权力量的生存际遇。

### 三、导演个人独特的审美风格

从横向联系的角度来看，导演的风格不仅是指时代的、民族的、流派的等群体风格，更主要的是指个人的风格。风格从本质上来说创作个性的表现<sup>1</sup>，导演对影片题材的选择、主题的把握，都深受其个体生活经历、思想和艺术素养的影响。主题是一部影片所要表达的中心思想，是内容的核心，即电影导演想表现的意图，它是电影导演本人对客观世界的主观理解和认识。艺术源于生活，影视作品同样来源于生活。作为导演，其个人生活经历必然会反映在其作品中，观众会在影视作品中看到导演个人的影子。一种主题，往往贯穿或者重复于同一位电影导演的众多影片中，而一部成功的影视作品，其主题是否鲜明、深刻既决定着影视艺术作品的思想价值，又决定着其艺术价值。

例如著名导演李安，他的电影风格选择与其自身的生活经历是分不开的。李安生于传统中国，又留学移民到美国，西方思想使他对传统产生怀疑，所以在他的电影中经常会看到文化的冲突。对李安电影主题和风格进行分析，特别是在“父亲三部曲”（《推手》、《喜宴》、《饮食男女》）中，经常会发现父权的影子。《推手》探讨居住在异国儿女家中的东方老人的生存状态，进而对人与人之间的家庭关系进行深刻思索；《喜宴》对中西方文化碰撞进行探讨，深究同性恋被传统思想的认识过程；《饮食男女》则是从食、色这两个人之本性入手，进而体现家庭成员之间在新时代中的不同选择：父亲，这个沉默少语的传统中国人，对李安的性格形成有着深刻的影响。

1 周全星. 电影艺术概论[M]. 长春: 吉林电子出版社, 2008: 98.

世界悬念大师希区柯克的电影《蝴蝶梦》、《后窗》、《眩晕》、《精神病人》等作品，素以追求离奇的情节、紧张的悬念为特征，体现出纯视觉式的独特风格，这与他童年孤独、痛苦的经历有关。父亲为了惩罚幼年淘气的希区柯克，曾经让警察将希区柯克关到监狱 10 分钟，那种惶恐不安、紧张期待、提心吊胆的感受在希区柯克的心灵中产生了深深的烙印。据他本人说，这促成了他创造悬疑惊悚电影的兴趣。

用一个字来概括谢晋电影的风格就是“浓”。他的影片讲究浓笔重墨，情深意长。风格和题材是有一定联系的，特定的题材比较适宜于表现特定的风格，因此谢晋在选材上是比较谨慎的。他选的作品往往有这样的特色：第一，表现女性美。《女篮五号》、《红色娘子军》、《舞台姐妹》、《啊，摇篮》、《秋瑾》、《芙蓉镇》都是描写女性的，有的作品虽然描写的主人公是男性，但往往较为成功的都是女性。如《天云山传奇》、《牧马人》、《高山下的花环》，给人印象深刻的是宋薇、李秀芝、梁大娘、韩玉秀。他在银幕上塑造了许多不同时代、不同个性、不同命运的妇女形象。第二，表现悲剧美。他的影片经常通过人物某些悲惨的经历，去揭示社会的矛盾，产生震撼人心的力量。特别是他把这些悲剧的因素渗透到反映社会主义生活的领域中来了。《天云山传奇》、《牧马人》、《高山下的花环》都是从悲剧的角度去表现的，给人以思索和力量，其悲壮的成分能使人痛定思痛，总结经验教训。谢晋风格的“浓”正是从表现女性美、悲剧美中体现出来的，它把两者糅合在一起。像《天云山传奇》，导演偏爱的是三个女性，尤其是宋薇这个人物。他着力表现宋薇的女性魅力，表现她爱情生活的不幸，从而折射出我们党内某些政治生活的不正常，反映了一个时代的悲剧和变迁，给人的感受特别深刻。从中可以体会到谢晋导演的影片，既有抒情、细腻的一面，适合于表现女性的特点，又有深沉、凝重的一面，渗透着悲剧性。两者结合，味特别“浓”，能使人感情冲动而引起深深的思索。在具体人物的刻画上，他讲究表现人物自身的矛盾，把人物内在感情的丰富性、复杂性挖掘出来，增加“浓”味。他刻画的宋薇，不是黑的，也不是白的，而是用多种颜色组成的人物。为了表现人物自身的矛盾，把镜头深入到人物的内心世界中去，谢晋在拍摄中一是多用主观镜头，二是多用近景，让观众接近人物，仔细观察，三是多机拍摄，一个场面用几部摄影机从不同角度同时拍摄，常常用一架摄影机专门拍摄活跃在场面上的人物，把人物安排在场面之中，有利于演员沉浸在一种真实的情景之中，产生真实的情感。在拍全景的同时，专门有一架摄影机记录人物的近景、特写，能更真实地展现人物的内心世界。例如《高山下的花环》中，梁三喜牺牲后“报丧”一场戏，是在山东利用实景多机拍摄的。玉秀背柴进门，看到两位公社干部和婆婆静坐在院子里，感到情况不妙，当她取出那张梁三喜死亡通知书时，悲痛万分……梁大娘尽力克制自己悲痛的心情走上去安慰玉秀，画外传来刚刚出生不久的小盼盼的哭声，玉秀含泪向屋内走去……原来设想这场戏结束在全景上，结果看样片时，发现另一架专门拍摄全景中梁大娘的摄影机，拍到玉秀听到小孩哭声走后，并未马上关机，仍然对准大娘侧面继续拍下去，大娘的内心激烈震荡，但外部动作和姿态竭力地压抑，以至于侧影有些微微颤抖。这个侧影不仅突破了画面

构图的程式化,而且人物的神态、造型都比一般单独拍摄的镜头自然、生动,更具有表现力和艺术魅力。这场戏的结束就落在大娘悲痛而深沉的侧影上,使观众看到她的心底。

与谢晋的风格相反,吴贻弓电影的风格是“淡”。他喜欢追求影片的淡雅、自然、质朴,通过看得见的东西让人去想象那些看不见的东西。如《巴山夜雨》努力地使外部冲突淡化,而让观众去思索蕴藏在内部的冲突。这部影片没有一个坏人,但是观众感觉到这是一个坏人当道的社会;这部影片没有正面描写逼供、抄家、武斗,但是观众能体会到这是一个充满了血腥味的年代。那个著名的京剧演员为什么一上船就捧着一本革命样板戏的书;当有人关掉正在播放样板戏的广播时,他赶紧声明自己是诚心诚意要听的;他每隔一段时间就要找船长汇报思想,老是担心船到站时领导班子会不会更换;他睡觉时做梦还在喊着:“我有罪,我该死……”。这种恍恍惚惚、惶惶不安的变态的心理和神情,活生生地勾勒出一个迫害狂的生动形象。影片就是要创造一种意境让观众去想象。为了追求这种风格,吴贻弓的影片中特别注意不盲目地乱用技巧,诸如升格、降格、定格、梦幻、闪回等镜头,力图保持生活本身的质朴感。这种风格在《城南旧事》中显得更加成熟。影片呈现在观众面前的就是一幅幅普普通通的,没有经过人为加工过的画面,至于它说明一个什么问题,则让观众自己去考虑。吴贻弓追求淡雅、质朴、自然的风格,同他选材也是密切相关的。淡雅、质朴、自然的风格还表现在他对影片结构的处理。他认为电影不一定非要写情节,有时候还可以表达一种情绪。《于无声处》表现的是生活的情绪、感受,将生活中间的一个人,一段经历自然而然地搬上银幕,让观众不当故事去欣赏,而是去体会其中的情绪,捉摸其中的思想,这样也许更真实感人。《城南旧事》中就避免编造一个情节离奇的故事,不追求将三个生活片断组合成一个完整的故事,而是表达一种对祖国、对20世纪20年代北京生活“深深相思”的情绪,从而取得辉煌的成就。<sup>1</sup>

#### 四、导演的创作风格的突破

一般来说,导演的风格具有稳定性,然而,并不是每个影视导演的风格自始至终都是一成不变的。时代社会的影响、生活环境的变迁、艺术观念的更迭、表现技巧的转化、哲学信仰的嬗变,都可能促使艺术家在不同时期产生不同艺术特点的作品。被西方影评界奉为“第七艺术的魔术师”的意大利导演费里尼,在20世纪50年代曾是一位新现实主义大师,拍摄过一些反映下层人民的优秀影片,表现下层人民生活的疾苦;20世纪60年代,费里尼摒弃新现实主义的创作方法,采用反情节、反传统的结构方法,艺术风格明显转折。<sup>2</sup>

张艺谋电影的创作之路横跨新旧两个世纪,因为在电影中坚持生活的真实,注重

1 周全星. 电影艺术概论[M]. 长春: 吉林电子出版社, 2008: 98.

2 王列, 赵国华. 影视导演艺术[M]. 重庆大学出版社, 2013: 181.

对中国民族文化和人民大众的关怀，并不断地“求新求变”，而使他常处于时代文化的潮头。从《红高粱》至今，张艺谋执著探索，求新求变，其电影风格也是经历了多个阶段的演变。从追求对电影艺术本体的表达，极力渲染张扬浓郁的情感（如《红高粱》的野性奔放），到对民族文化进行理性的反思和批判（如《菊豆》、《大红灯笼高高挂》等中的文化反思），再到反映当下社会的现实主义（如《一个都不能少》、《有话好好说》等对现实的反映），再到融合艺术与商业、尝试新的表达（如《英雄》、《十面埋伏》等追求影像本体的极致张扬），张艺谋一直在电影创作之路上不断探索、不断追求，寻求新的突破。总的来说，张艺谋电影风格的演变可分为以下几个阶段。

### （一）反思传统文化，张扬艺术形式

《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》是张艺谋早期的电影作品，主题上，三者无一例外地将焦点聚集在中国传统民族文化上，以揭露民族文化伤痛、展现人性善恶为主题。正如张艺谋本人所说：“我要把民族精神凝聚在作品中。只有民族文化才能超越各国的民族界限，促进彼此的了解，并改变我国电影在世界上的形象。”如果说《红高粱》是表现人性之美和对传统封建文明的冲决，《菊豆》是表现人性被压迫的无奈和传统封建势力的强大，那么《大红灯笼高高挂》表现的便是个体对于社会传统封建秩序的主动屈服。张艺谋在此片中充分发挥了主观意念化的手法，将故事架构到一个虚构中国式宅院中，刻意地淡化了无用的社会环境，并塑造了一系列具有强烈象征意义的物象，从而凸显了传统封建力量的无孔不入和不可战胜，以及女性在这种强大力量之下被绝对男权逼到绝境的不可逆转。

除了反思传统文化的主题外，通过极致张扬的艺术表现形式来表现和强化个体反叛精神，也是张艺谋早期电影创作的突出特点之一。《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》都充分运用了色彩的造型功能和物象的象征功能，并达到了登峰造极的地步。张艺谋电影的成功之处在于其独特的色彩语言，尤其是红色的运用，在张艺谋手中被赋予了多种或含蓄、或张扬的意指，从而营造出一部“戏剧性的红色浪漫传奇”。

### （二）回归现实，返璞归真

从《秋菊打官司》开始，张艺谋开始将目光从宏大的历史层面转向现实世界的普通人和寻常事，试图以更加平实可靠的笔触来描绘现实人生的人性情感，艺术形式也由强调视觉冲击和张扬个性转为追求真实自然与平和内敛，体现了其创作风格的逐渐成熟。该片将目光对准中国农村，通过讲述普通农妇秋菊为了“要个说法”而不辞艰辛一路告状的故事，体现出新时代下农村人法律意识的觉醒，及深层次上人们自我意识和自尊意识的觉醒。《活着》是张艺谋电影回归传统叙事的经典作品，不同于此前所拍的任何一部，在这里他没有刻意追求某种风格，而只是用最通俗的叙事方式，带着自己独特的生活经历和创作经历的沉淀，以现实的视角，来拍摄一个平常人的故事。《一个都不能少》同样将目光放在农村，甚至连女主人公都带有一种相似的“执

著”性格。影片启用非职业演员，追求“无表现的表现”，色彩、灯光、音响等都为影片的“真实自然”而服务，张艺谋将现实的表现风格发挥到了极致。导演通过这种风格，呼吁全社会关注农村落后的教育现状，传达出对于农村孩子失学问题的忧虑关切，体现出其强烈的社会责任心及对社会底层人民生活的关照。

### （三）影像美的极致张扬

随着新世纪的到来，一向走在时代潮头的张艺谋，也开始考虑如何迎合当下的时代潮流及人们的文化消费需求来进行新的创作，于是张艺谋由艺术片向商业片转型的第一部作品《英雄》问世。庄严、凝重、绚烂、华丽的画面，空远、缅邈、柔美、哀婉的配乐，一线大牌云集的明星阵容，共同打造了这部极具东方情韵和民族特色的武侠大片。在这部影片中，张艺谋似乎有向其早期作品回归的迹象，开始充分调度各类影像语言来营造强烈的视听感染力，在情感表达方面亦带有明显的写意风格。《英雄》在色彩、武打、音乐的每个细节上都做到了登峰造极，发挥到了影片所需要的极致，而这无数个极致最终构成了张艺谋美学风格的极致。没有了太多沉重的主题限制，张艺谋把对于影像元素的钟情与偏爱毫无顾忌、淋漓尽致地挥洒开来，使得“张艺谋式”极致张扬的影像之美狂风般席卷银幕。

### （四）艺术与商业间的平衡

继《英雄》《十面埋伏》的商业片热潮后，张艺谋又回归到了文艺片的道路上，创作了《千里走单骑》，继续他对生命意识及个体情感的探索。在这一时期，他似乎进入了一个不断寻求艺术与商业间平衡的新阶段，《千里走单骑》后又先后导演了《满城尽带黄金甲》、《三枪拍案惊奇》、《山楂树之恋》、《归来》等多部作品，作品与作品之间类型不同且风格迥异，在艺术片与商业片之间不断探索。

《千里走单骑》是张艺谋在其商业片大卖后重新回归文艺道路的作品。之所以说是回归，是因为张艺谋从未放弃过对生命、个体情感及人性的关怀，这些才是他的“家园”。但是这种回归，并不是空手回到原点。《千里走单骑》与张艺谋在进入商业片探索之前创作的《我的父亲母亲》风格非常相像，同样是关于“爱”的主题，同样是温情的故事，同样表达了对纯洁人性及生命的礼赞，不同的是，《千里走单骑》更加侧重于个体内在情感的表达，试图以更加平和而内敛的方式来展现一种深沉、凝练的情感，并传达出一种治愈式的温情，这也体现出张艺谋在努力回归到其以往的艺术个性并加以深入探索，力求以内在真情打动人。

从1987年到2014年，从《红高粱》到《英雄》再到《归来》，二十七年间，张艺谋的电影风格经历了“张扬反叛——现实纪实——极致唯美——商艺徘徊”大体四个阶段的演变。从年轻时不加克制的张扬不羁，再到随着生活阅历和拍摄经验的积累而逐渐收敛锋芒，最后到洗尽铅华后的返璞归真，张艺谋的电影在强烈的色彩、大量的构图背后，严格坚持了生活的真实，真正达到了“酌奇而不失其真，华而不坠其实”

的艺术效果。如此，“绚烂之极归乎平淡”，这句话用来形容张艺谋电影风格的演变历程，是再合适不过的了。

总的说来，影视艺术的导演风格、流派风格、时代风格、民族风格是相互区别但又相互联系的，导演风格受电影的时代风格、民族风格、阶级风格所制约，并共同作用于电影作品，通过影片的风格集中体现出上述各个层次的风格。理解它们有助于我们全面深刻地把握影视艺术作品的艺术风格。风格就是影视艺术作家或作品的“面孔”，我们从中既可以看到影视艺术主人公的命运轨迹，也可读到创作者所体验到的心灵苦难，甚至还可以窥见他们的生活足迹，领略到影视艺术作品的真正审美价值。

